

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Traduzione, Interpretazione e Interculturalità
Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/L1 LINGUE, LETTERATURE E CULTURE INGLESE E ANGLO-AMERICANA

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/10 - LETTERATURA INGLESE

SPAZIO DISTOPICO E SOGGETTO UTOPICO IN TRANSITO:
INDAGINE NELLA LETTERATURA DISTOPICA E FANTASCIENTIFICA
CONTEMPORANEA IN LINGUA INGLESE

Presentata da: Cecilia Cruccolini

Coordinatrice Dottorato

Prof.ssa Raffaella Baccolini

Supervisora

Prof.ssa Raffaella Baccolini

Esame finale anno 2019

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la professoressa Raffaella Baccolini, che ringrazio in special modo per la fiducia che ha voluto accordarmi nell'intraprendere questo dottorato.

Ringrazio anche il gruppo di studiosi del Ralahine Centre for Utopian Studies di Limerick, il professor Michael G. Kelly, Joachim Fischer, Mariano Paz, e in special modo Tom Moylan per la sua disponibilità gentile e generosa con cui mi ha guidata. Ringrazio lui e la professoressa Baccolini per avermi introdotta al mondo tutt'altro che immaginario dell'utopia.

Ringrazio virtualmente anche tutte le persone che ho conosciuto nei viaggi per le conferenze e con le quali tuttora sono piacevolmente in contatto, per il tempo passato insieme, gli scambi e le gioiose file ai buffet. Alcune di loro si sono rivelate delle inaspettate e spero durature amicizie.

Ringrazio anche la mia famiglia, gli amici e le amiche qui e fuori Bologna, che sono stati sempre presenti e pazienti in più occasioni e modi che non vedo l'ora di ripagare.

Sommario

Introduzione	1
1. TEORIE DI RIFERIMENTO.....	8
1.1 STUDI UTOPICI.....	14
1.1.1 Utopia, distopia, antiutopia.....	17
1.1.2 Che cos'è l'utopismo	21
1.1.3 Utopia e ideologia.....	28
1.1.4 Utopia e 'cognitive mapping': da Jameson a Moylan passando per Suvin	34
1.1.5 La città: dall'ideale rinascimentale all'incubo di Wells	36
1.2 SPAZIO E LUOGO.....	44
1.2.1 La triade francese: Lefebvre, Foucault, de Certeau	48
1.2.2 Lo <i>Spatial Turn</i>	58
1.2.3 Esclusione spaziale e distopia: le <i>gated communities</i>	67
1.3 SPAZIO E LETTERATURA	71
1.4 SULLA DIASPORA, IL CAMMINARE E IL NOMADISMO	74
1.4.1 Diaspora.....	74
1.4.2 Sul camminare	79
1.4.3 Sul nomadismo	85
2. IL CORPUS: LE DISTOPIE CRITICHE.....	92
2.1 TESTI E CRITERI	92
2.2 IL GENERE DISTOPICO	94

2.2.1 Le <i>utopie critiche</i> di Moylan	97
2.2.2 La distopia critica	100
2.2.3 Utopia, memoria e nostalgia critica	104
3. ON SUCH A FULL SEA	110
3.1 Trama	113
3.2 Il mondo e i luoghi di <i>On Such a Full Sea</i>	115
3.3 Le <i>Facilities</i>	118
3.4 I villaggi <i>Charter</i>	132
3.5 Le <i>Counties</i>	137
3.6 Fan, impulso utopico in cammino	140
3.7 L'individuo utopico vs la comunità ideologica	151
4. STATION ELEVEN	157
4.1 Trama	160
4.2 I luoghi di <i>Station Eleven</i>	163
4.3 Il ruolo della memoria: Kirsten e il <i>Museum of Civilization</i>	175
4.4 Il soggetto utopico in transito: <i>perché sopravvivere non è sufficiente</i>	184
5. MADDADDAM.....	192
5.1 <i>Oryx and Crake</i>	196
5.2 <i>The Year of the Flood</i>	199
5.3 <i>MaddAddam</i>	202
5.4 Il presente postpandemico: la città in rovina	204
5.5 Il passato prepandemico: le città- <i>pleeblands</i> e i <i>Compounds</i> esclusivi.....	206

5.6 Soggetti utopici in cammino: <i>Gardeners</i> e <i>MaddAddamites</i>	214
5.7 Il soggetto in transito in <i>MaddAddam</i> : la storia di Zeb	219
5.8 L'enclave utopica della <i>cobb-house</i> : una vita semi-nomade	224
Conclusioni	239
Bibliografia	249
Abstract.....	259

Introduzione

C'è una città al centro del romanzo? Possiamo riconoscerne una nel senso tradizionale del termine o è più opportuna un'accezione più generica? E che tipo di rappresentazione della città, o dello spazio, viene proposta? È riconoscibile una configurazione utopica o distopica? Come vi si relazionano i personaggi e quali implicazioni possiamo trarre da tale relazione?

Questo lavoro è il risultato dei miei tentativi di rispondere a queste e altre domande sulla rappresentazione della città e dello spazio urbano nei romanzi distopico-fantascientifici contemporanei in lingua inglese, sia nel caso in cui sia possibile rintracciarvi un'immagine della città comunemente intesa, sia nel caso in cui vi sia un panorama urbano eterogeneo. Oltre a indagare come la città sia presente e problematizzata, ho cercato di verificare la presenza di un impulso utopico all'interno del testo.

Nei prossimi capitoli mostrerò come nelle sue manifestazioni più recenti, ossia nelle *distopie critiche*, l'utopia, da genere fondato per tradizione sulla centralità della città, abbia sviluppato un orizzonte radicalmente diverso nel quale la città è significativamente scomparsa. La mia tesi è che tale sparizione sia dovuta a una particolare riarticolazione dell'impulso utopico che resiste all'interno del testo: nelle distopie critiche che vedremo, l'utopia è incarnata non in un luogo o in ciò che rimane di una città del passato, ma in uno o più personaggi e in special modo in quelli che rifiutano la stanzialità. La mia ipotesi è che, invece che in uno spazio circoscritto, fisso e stabile, che sia una città o un villaggio, una comunità o uno stanziamento, il *principio speranza* di cui parlava Bloch, oggi si sia svincolato da ogni ancoraggio spaziale per venire a incarnarsi in un soggetto diasporico, il quale, proprio attraverso la scelta della mobilità, mette in discussione lo spazio distopico che lo circonda e il tipo di società che questo rappresenta.

Più nello specifico, e come si vedrà ampiamente nei capitoli dedicati all'analisi dei romanzi, nelle distopie degli ultimi anni, la città esce dall'orizzonte del testo sia sul piano della rappresentazione che su quello del linguaggio, oppure vi permane come presentificata nella propria assenza ovvero come macerie, polverizzata, drasticamente marginalizzata o sostituita da una proliferazione di nuclei più e meno organizzati, attorno ai quali si raccolgono gli abitanti delle società del futuro, o i superstiti di una pandemia. Tra questi, alcuni – e spesso sono donne – non rimangono ancorati a uno stanziamento specifico ma si spostano da un luogo all'altro, oppure rimangono in movimento facendo proprio quel mettersi in cammino che la femminista e teorica postcoloniale della marginalità, bell hooks, definisce un vero e proprio “political gesture” (hooks 1989). Questi soggetti infatti manifestano il proprio rifiuto delle società distopiche di appartenenza – o per ciò che rimane di esse – e rappresentano la speranza per un futuro più giusto attraverso la deliberata scelta di mettersi in cammino oppure rimanendo in viaggio, rinunciando a ogni forma di vita stanziale.

L'aspetto originale di queste distopie critiche contemporanee è dunque il modo in cui persiste l'utopia, non più incarnata in un luogo specifico né tantomeno nella scelta di una qualunque chiusura – spaziale, culturale, temporale – come prevedeva la tradizione del genere sin dall'*Utopia* di Thomas More, ma proprio nel rifiuto di quella chiusura e in una scelta consapevole di nomadismo ininterrotto quale forma eletta di un impulso utopico errante, che allude, proprio perché è in fieri, a una nozione di utopia più chiaramente affine a quella *critica* individuata e indagata approfonditamente da Tom Moylan e poi, per le distopie critiche, da Raffaella Baccolini e altri. L'utopia è intesa dunque non come modello di società perfetta, avulsa e indipendente dal contesto temporale e storico-politico nel quale è pensata, ma come un processo tanto radicale quanto aperto, imperfetto, autocritico e disponibile alla continua negoziazione, il cui scopo è il raggiungimento di una società migliore per tutti e tutte i suoi membri, nessuno escluso.

L'analisi è incentrata su romanzi distopico-fantascientifici contemporanei scritti in lingua inglese. Il dato della contemporaneità è inteso in riferimento a opere letterarie pubblicate nell'arco dell'ultimo decennio (tra 2005 e 2015, essendo il 2015 l'inizio del lavoro di ricerca), mentre il

requisito che i romanzi siano scritti in lingua inglese mi ha permesso di prendere in considerazione testi scritti da varie autrici e autori, sia inglesi che americani o canadesi.

La struttura della tesi prevede cinque capitoli, dei quali i primi due sono esclusivamente teorici e i restanti tre sono dedicati all'analisi vera e propria dei romanzi. Il primo capitolo tratta le teorie di riferimento di particolare rilevanza per i testi analizzati, mostrando come questo lavoro abbia una vorte vocazione interdisciplinare. Qui in primis sono esposti gli studi utopici e quelli sullo spazio, incluso lo spazio letterario, seguiti da una parte dedicata alla diaspora, per la quale è stato necessario fare riferimento alla teoria postcoloniale, e anche da quelle teorie incentrate sul gesto del camminare come strumento di indagine dal respiro sociale e come pratica politica critica.

Per quanto riguarda gli studi dell'utopia, a partire dalla nozione fondamentale di speranza elaborata da Ernst Bloch, i riferimenti principali di questa ricerca saranno quelle posizioni successive a Bloch che non si stancano di essere in dialogo con lui e la sua eredità. Proseguirò dunque con l'idea di utopia intesa come 'social dreaming' dallo studioso Lyman Tower Sargent, e come 'education of desire' secondo le parole della sociologa Ruth Levitas, la cui nozione chiave di 'education' in relazione all'utopia sarà particolarmente pregnante per descrivere il processo di vero e proprio apprendistato all'utopia che alcuni personaggi sembrano intraprendere nel momento in cui abbandonano o rifiutano lo spazio distopico. Sono state ovviamente altrettanto cruciali le nozioni e i relativi studi sull'*utopia critica* e la *distopia critica* condotti da Moylan e Baccolini, già menzionati. Entrambi hanno mostrato con dettaglio i meccanismi profondi e le varie forme di questi generi, nonché le loro strategie formali che ritroveremo anche nel corpus scelto per questa ricerca. In particolare, l'adozione, da parte di Baccolini, di una prospettiva critica femminista applicata alle distopie critiche scritte da donne, fornirà spunti essenziali sull'utopia in relazione al tema della memoria e all'uso del linguaggio, in particolare della scrittura, come dispositivi a cui il soggetto utopico femminile ricorre per contrastare l'ordine distopico egemone e per riaffermare la propria *agency*. Inoltre, tra le teorie e le figure centrali degli studi utopici a cui farò riferimento vi sono anche Fredric Jameson e Darko Suvin, in particolar modo coinvolti per la nozione di 'cognitive mapping'

su cui torna anche Moylan, mentre, in particolare per quanto riguarda Jameson, sarà altresì fondamentale il concetto di ‘enclave utopica’ elaborato dallo studioso, in quanto vedremo come sarà possibile rintracciarne degli indizi significativi all’interno di alcuni dei romanzi presi in esame.

Per quanto riguarda invece gli studi sullo spazio o, più in generale, sulla spazialità, anche qui la mia indagine avrà come riferimenti teorici diversi studi provenienti da ambiti e studiosi e studiose eterogenee. In particolare, sarà necessario soffermarsi sulla recente attenzione ricevuta dalla categoria teorica dello spazio da parte degli studi umanistici che prende il nome, come vedremo, di ‘spatial turn’. Secondariamente, ma in relazione a quanto appena detto, dovendo indagare non semplicemente come il testo letterario rappresenti lo spazio, ma soprattutto come quest’ultimo entri in relazione col soggetto¹, è stato fondamentale analizzarlo da un punto di vista più socio-filosofico, ovvero lo spazio inteso come orizzonte quotidiano nel quale non solo agiamo e ci muoviamo ma nel quale quell’agire e quel muoverci sono sempre dati non solo dalla nostra volontà, dai nostri bisogni e desideri – e speranze – ma anche regolati e disciplinati da istituzioni, governi, e in generale da qualsiasi tipo di potere che si incarna nell’organizzazione di quello stesso spazio e nel nostro diritto o meno, di accedervi liberamente. Per uno spazio così inteso, ossia come socialmente prodotto, è stato necessario coinvolgere la ‘triade’ francese, cioè i principali filosofi dello spazio e dell’esperienza spaziale nelle società moderne e contemporanee: Henri Lefebvre, Michel Foucault e Michel de Certeau. Si sono rivelate poi estremamente utili anche nozioni più spiccatamente geografiche e antropologiche – com’è il caso delle distinzioni spazio/luogo e nonluogo/luogo antropologico, rispettivamente di Yi Fu Tuan e Marc Augé – includendo delle incursioni più spiccatamente critico-politiche come quelle di David Harvey che rilevano le criticità concrete di un certo modo di intendere e costruire lo spazio urbano,

¹ Nel primo capitolo mi soffermerò certamente anche su discipline più strettamente letterarie che si concentrano sullo spazio e sulla città in letteratura, ma dal momento che il genere utopico-fantascientifico ha un’anima particolarmente spinta verso un’indagine più spiccatamente sociale e politica, si vedrà come un’analisi che non si limiti all’orizzonte estetico-letterario si riveli molto più interessante e più ricca di implicazioni soprattutto in relazione all’utopia, la quale ha il preciso potere di tenerci sempre collegati con ciò che è *fuori* dal testo letterario.

soprattutto in relazione alle discriminazioni e a varie forme di esclusione sociale. Due dei tre romanzi qui analizzati, come si vedrà, hanno infatti un chiaro intento critico in tale direzione, e nel loro caso studi come quello molto noto di Foucault sullo spazio disciplinare e di Harvey – la cui nozione di ‘dialectical utopianism’ coinvolge puntualmente l’utopia nel discorso sullo spazio urbano – si riveleranno cruciali, insieme agli studi specializzati sulle cosiddette ‘comunità recintate’, a cui ho dedicato l’ultima sezione della parte teorica sulla spazialità. Segue poi il paragrafo dedicato allo studio dello spazio in letteratura, con dei riferimenti in particolare alla geografia letteraria, la cartografia letteraria e la geocritica. In tal caso l’obiettivo sarà quello di fornire, non delle nozioni specifiche, ma più in generale l’orizzonte incrociato di studi che ha stimolato le domande della ricerca sullo spazio rappresentato, sempre in relazione e in dialogo però con l’utopia, e le specificità del testo utopico. Infine, un’ultima sezione è incentrata sulla diaspora, per la quale, come accennato, coinvolgerò la teoria postcoloniale; sul camminare come gesto culturale d’indagine e di ricerca sociale a partire dalle note suggestioni di Walter Benjamin fino a quelle più recenti di Rebecca Solnit, per terminare con la ‘nomadologia’ di Deleuze e Guattari e la riflessione sul nomadismo in particolare di Deleuze che ha ispirato l’elaborazione del concetto di ‘soggetto nomade’ della filosofa e femminista Rosi Braidotti, che richiamerò nell’analisi.

Il secondo capitolo espone la parte metodologica della ricerca, ovvero i requisiti scelti per la selezione del corpus, e un’ulteriore parte teorica incentrata sulla particolare categoria del genere a cui appartengono i romanzi scelti che, come ho anticipato, non sono semplicemente delle distopie ma distopie *critiche*. Infine, i capitoli terzo, quarto e quinto sono dedicati all’analisi di ciascun romanzo, nell’ordine: *On Such a Full Sea* di Chang-rae Lee, *Station Eleven* di Emily St. John Mandel, e *MaddAddam* di Margaret Atwood.

In ciascun capitolo, dopo un’introduzione generale al testo, esporrò brevemente la trama alla quale seguirà l’analisi vera e propria. Mi concentrerò prima di tutto sui tipi di spazi rappresentati nel testo, verificando la presenza o meno di una città e osservando come, eventualmente, gli spazi presenti vengono problematizzati e configurati in maniera utopica o distopica. Saranno indagate quelle forme

intermedie di abitazione e stanziamento che sembrano soppiantare le città tradizionali e che rappresentano una tendenza alla frammentazione in nuclei o comunità recintate che, come vedremo, favoriscono forme di ghettizzazione ed esclusione sociale. A questa parte dedicata allo studio degli spazi rappresentati e al tipo di potere egemone che incarnano, segue l'analisi dell'impulso utopico rintracciato in uno o più personaggi messo in relazione al loro stato 'nomade'. Tale scansione dell'analisi – indagine dello spazio prima e indagine del soggetto poi – è funzionale per mettere ancor più in evidenza il contrasto tra lo spazio distopico e il soggetto utopico, rilevando che quest'ultimo esplicita il proprio impulso utopico nel rifiuto del primo, attraverso la partenza, l'attraversamento o una deliberata forma di dispersione.

Nelle conclusioni avanziò un'ulteriore ipotesi secondo la quale i testi analizzati possono essere considerati gli eredi delle istanze utopiche contenute nel racconto "The Ones Who Walk Away from Omelas" (1973) di Ursula K. Le Guin, prezioso prologo del successivo e ben più noto romanzo della scrittrice *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974). Nel racconto, Le Guin immaginava che la ricerca di una società migliore fosse fatta propria da alcuni membri di una comunità utopica ma 'difettosa' – la 'flawed utopia' di cui parla Lyman Tower Sargent² – attraverso la scelta di abbandonarla per iniziare un cammino senza ritorno, in un gesto spaziale dunque di 'fuoriuscita' e di presa in carico di uno status nomadico che costituisce un vero e proprio atto politico, in quanto rifiuta la società di provenienza e accoglie un'idea di miglioramento non immediato ma possibile e imperfetto, ispirato da quel 'desire for a better way of living' di cui parla Ruth Levitas. La mia tesi è che queste distopie critiche contemporanee, in ultima analisi, accolgano e facciano propria quella particolare accezione di utopia promulgata da Le Guin, e che nelle sue opere Moylan aveva chiamato

² La *flawed utopia*, termine coniato da Sargent, fa riferimento a quelle utopie che appaiono come società buone ma che in realtà hanno quale presupposto la sofferenza di una o più persone che ne diventano i capri espiatori a beneficio dei più, per i quali abbondanza, salute e ricchezza sono in tal modo assicurati. È questo il caso di Omelas, la comunità utopica descritta da Ursula K. Le Guin: ne parlerò diffusamente nelle Conclusioni.

‘critica’: un’utopia non come modello, né come comunità chiusa ed escludente, ma un’utopia come processo e come dialogo, in cui i soggetti utopici, similmente a quanto avviene nel racconto dell’autrice maestra del genere, lasciano il loro luogo d’origine – e la loro società *perfetta* – per inaugurare un cammino sprovvisto di una mèta stabilita e che dunque si deciderà nel suo farsi, guidato da un irriducibile moto di speranza per una società che sia radicalmente più *giusta* senza eccezioni, per tutti e per tutte.

1. TEORIE DI RIFERIMENTO

I suppose that's what happens to utopian societies when they die:
they don't go to Heaven, they become thesis topics.¹

(Margaret Atwood)

Il presente capitolo è dedicato agli ambiti teorici coinvolti nella ricerca ed è strutturato in modo da trattare le teorie, gli studiosi o studiose che sono state particolarmente rilevanti rispetto all'analisi dei romanzi scelti. L'obiettivo è ulteriormente quello di mostrare la vocazione interdisciplinare del progetto dal momento che ad essere coinvolti sono i temi dell'utopia e dello spazio, ciascuno un vero e proprio mondo teorico complesso e sfaccettato a sé.

Il principale ambito teorico coinvolto è quello costituito dagli studi utopici, dato il genere dei testi scelti, ma l'oggetto di interesse – la rappresentazione dello spazio urbano e la sua relazione con i personaggi – ha portato a domande e considerazioni relative ad altre discipline, in particolare gli studi sullo spazio, rivelando quanto stratificato fosse l'interesse d'analisi. Più nello specifico, sono

¹ Margaret Atwood ha rifiutato l'etichetta di 'scrittrice di fantascienza' (2011) spiegando che sarebbe più incline a definire le proprie opere 'speculative fiction' in cui utopia e distopia coesistono: secondo l'autrice canadese, in ogni utopia si possono rilevare tracce di distopia, e viceversa. Per questa ragione Atwood adopera il termine 'ustopia' per farvi riferimento, una nozione che peraltro può essere sovrapposta a quella di 'critical distopia' elaborata da Sargent e successivamente da Moylan e Baccolini (cfr. Cap. 2).

emerge domande riguardanti la natura e la forma della relazione tra il soggetto, o i soggetti protagonisti del romanzo, e la città, o paesaggio rappresentato, e come questa relazione sia andata evolvendosi; se la natura essenzialmente distopica dello spazio è stata riconosciuta come tale dalla comunità che la abita e se il/la protagonista condivide la stessa opinione della propria comunità di origine. I soggetti sono consapevoli dell'ordine egemonico che ordina e dà forma alla loro routine e ai luoghi che vivono quotidianamente? Riescono a interpretare gli spazi del loro quotidiano riuscendo a riconoscerne uno squilibrio di potere? In poche parole, sono in grado di *leggere* quegli spazi come distopici in relazione alla propria capacità di modificarli, viverli diversamente, iscriverne i propri desideri e valori? Se sì, prendono in considerazione strategie di contestazione e resistenza contro il sistema dominante e contro lo spazio urbano che lo incarna?

È stato necessario prendere in considerazione una nozione più fluida e dinamica del panorama urbano dal momento che la sua configurazione è, in più di un caso, il risultato di una rimozione dell'immagine tradizionale della città – rimozione coerente con il genere postapocalittico ma che sembra implicare altro, come vedremo – o della sua frammentazione e dispersione in unità o *enclaves*. Il topos delle città fantasma e delle rovine urbane infestate dalla memoria della civiltà perduta – allegoria che al contempo celebra e rimpiange il passato – sono comuni non solo nella fantascienza dall'immaginario postapocalittico, ma anche in altri generi come il gotico e l'horror e, ovviamente, anche nella letteratura 'realista'. Tuttavia, per quanto riguarda i romanzi qui analizzati, è plausibile affermare che gli autori e le autrici volessero fare un passo ulteriore: coloro che sono dispersi, o disperse, nel panorama distopico si pongono in contrasto con tale spazio cercando di dare un senso alla precarietà della nuova esistenza spostandosi da un insediamento all'altro. Un primo elemento che emerge dunque è quello di un'azione precisa, il mettersi in cammino, l'inaugurazione di una ricerca che primariamente è spaziale.

Oltre ad accertare la configurazione distopica degli spazi attraverso le descrizioni che, più e meno dettagliate, costellano i testi presi in considerazione, è stato interessante verificare come quegli stessi spazi fossero valorizzati dalla comunità abitante e dai personaggi che hanno sviluppato un modo

diverso di vivere quegli spazi. Dal momento che gli spazi non sono contesti passivi in cui ci muoviamo ma sono “prodotti sociali”² recanti le tracce delle relazioni di potere ed economiche che perpetrano l’egemonia di un ordine dominante – in *On Such A Full Sea*, di Chang-rae Lee, si vedrà come l’esclusione è realizzata attraverso la ghettizzazione fisica in comunità separate – essi costituiscono anche gli ambiti da cui iniziare una contestazione del sistema che ha l’obiettivo di cambiarlo radicalmente. Dunque, è stato importante indagare l’*agency* dei soggetti che abitano – e poi lasciano – quegli spazi, e come il loro rapporto con questi ultimi potesse provocare o prevenire determinate azioni o eventi, e con quali implicazioni per la comunità ed eventualmente per il testo letterario stesso.

Questa prima panoramica di questioni mi permette di aggiungere un ulteriore elemento centrale, e cioè la costellazione di strumenti teorici utilizzati per affrontarle: sarà chiaro infatti che gli studi dell’utopia e della distopia non sono gli unici qui coinvolti, ma che essi si ritrovano necessariamente affiancati dagli studi sullo spazio e sul luogo, con elementi di teoria urbana e studi di letteratura e geografia.

A quel punto è diventato necessario che il progetto di ricerca riconoscesse e assecdasse la propria interdisciplinarietà, dal momento che le prime idee sviluppate hanno iniziato a prosperare in più di una direzione. Per questo motivo, nelle prossime pagine i teorici di quello che d’ora in avanti chiamerò utopismo – lo studioso americano Lyman Tower Sargent (Sargent 1994) ha coniato il termine per riferirsi all’intero campo multidimensionale di questa particolare forma di *social dreaming* – e precisamente quei teorici che hanno dedicato la loro attenzione critica all’utopia e allo spazio, intratterranno una conversazione incrociata con le molteplici teorie e prospettive della teoria urbana, della spazialità e della letteratura, un interessante corpo di studi i cui principi hanno intrapreso solo recentemente un processo di sistematizzazione associato al cosiddetto *spatial turn*, ovvero la

² Il fondamentale assunto, sul quale tornerò più avanti, è di Henri Lefebvre e il suo *La production de l’espace* (1974), tradotto in italiano nel 1976.

svolta spaziale negli studi umanistici. Oggi un ponte si trova sospeso tra le scienze sociali, la geografia e la letteratura, e ha contribuito a sviluppare nuove e inaspettate direzioni di ricerca.

Come sosterrò nel corso di questa tesi a partire dall'analisi dei romanzi, i protagonisti e le protagoniste che sono in contrasto con un panorama distopico a loro circostante, incarnano un impulso utopico che si manifesta nella scelta di uscire dalle rispettive comunità di origine e di mettersi in cammino. Questi personaggi, spesso femminili, sembrano configurarsi dunque come soggetti esplicitamente non interessati alla fondazione e allo stabilirsi una volta per tutte in una nuova città o civiltà assecondando quello che potrebbe essere un progetto utopico più tradizionale, ma restano in cammino configurandosi come identità nomadi³, diasporiche. Il tratto caratterizzante e comune della storia di queste soggettività è quella di essere in transito, di non voler fondare o rimanere in una città – o in uno stanziamento, dal momento che le città sono scomparse – e di assecondare un viaggio che rappresenta il percorso, mai deciso né prevedibile, verso l'utopia, intesa qui fortemente come processo, e non come progetto di città o modello di società perfetta.

Alcuni dei romanzi considerati rientrano nel sottogenere postapocalittico – *Station Eleven* (2014) di Emily St. John Mandel e *MaddAddam* (2013) di Margaret Atwood – e l'assenza della città è primariamente un elemento tematico, cioè si spiega per l'intervento di una fonte devastante di distruzione della popolazione terrestre: nel primo romanzo è la Georgiana, una variante letale e a rapida incubazione della febbre suina; nel secondo la pillola BlueBlyss, progettata allo scopo di uccidere la specie umana. Il panorama in cui si muovono i personaggi superstiti è una terra desolata di rovine urbane, relitti abbandonati della civiltà precedente, estinta dall'evento distruttivo. Alcuni decidono di stanziarsi e altri continuano nella loro marcia verso una destinazione imprecisata, tentando di sopravvivere e di volta in volta di mettersi al sicuro da minacce di varia natura.

Nel caso invece del romanzo di Chang-rae Lee, *On Such a Full Sea* (2014), non vi è un'estinzione di massa dell'umanità eppure la città è similmente assente: si diffondono infatti le

³ In questo capitolo cfr. 1.4.

cosiddette ‘gated communities’ – o comunità recintate – controbilanciate, all’esterno, da un panorama di povertà e scarsità materiale, la cui desertificazione è simile a quella postapocalittica rappresentata nei primi due romanzi. Di nuovo quindi un’umanità sparpagliata in piccole comunità, e anche qui un personaggio, la giovane Fan che abbandona questa forma di vita delle enclave disciplinate da una precisa retorica che scoraggia la fuoriuscita nel ‘caos’ esterno.

Alcune premesse legate al genere dei romanzi possono dunque essere diverse, tuttavia se da un lato una parte dell’umanità vive sparsa – che sia in comunità controllate o in ripari di fortuna dopo un evento postapocalittico – dall’altro vi sono sempre dei singoli soggetti che rifiutano questa vita stanziale e, o si mettono in cammino o vi rimangono, e sono proprio questi ultimi i personaggi che in queste distopie – come vedremo, *critiche* – incarnano un impulso utopico.

Inoltre, l’elemento della mobilità e della dispersione che si intreccia con la dimensione della nostalgia per il passato e il desiderio che le cose migliorino in futuro – collocando il desiderio sempre in un orizzonte anche spaziale, ancora da venire – rendono necessario il coinvolgimento di una nozione di nostalgia legata all’elemento utopico⁴ e anche del concetto di diaspora, una dimensione-chiave nella teoria postcoloniale e le cui emozioni sottese principali, ovvero il senso di perdita e l’angoscia, sono fatte proprie dai soggetti principali dei romanzi.

A un punto di vista più strettamente connesso alla dimensione sociale dello spazio, andava poi combinata una prospettiva che si concentrasse sullo spazio come invenzione letteraria, verificando se lo spazio letterario instaurasse un dialogo con il fuori del testo, ad esempio incarnando modi alternativi di pensare la nostra esperienza delle città, o modi alternativi di problematizzare il nostro

⁴ Per quanto riguarda la nostalgia, lo studio di Baccolini nell’ambito degli studi utopici è di grande rilevanza perché attraverso la cornice degli studi femministi distingue un ricorso negativo-regressivo alla memoria e alla nostalgia, da uno che invece è positivo-progressista, quest’ultimo reso possibile dall’apertura del discorso alle responsabilità del passato che vanno riconosciute ed esplicitate, problematizzate nel presente (cfr. 2.2.3).

rapporto con lo spazio nel futuro, cosa che ovviamente viene realizzata proprio dal testo utopico più di altri generi.

Ragionare sullo spazio letterario permette anche di intraprendere un discorso che riguarda non le città attuali in sé e per sé, ma i modi in cui le immaginiamo e in particolare a come le immaginiamo collocate nel futuro, dal momento che la letteratura consente una rinegoziazione, a livello simbolico, di ciò che ci riguarda fuori dal testo letterario e che proprio dalla letteratura viene convocato, problematizzato. Il modo in cui immaginiamo scenari urbani futuri all'interno dei romanzi rivela e agevola una messa a fuoco di come intendiamo noi oggi vivere in una comunità umana, riformulando domande cruciali sulle relazioni e i rapporti che vogliamo stabilire e rinegoziare, anche all'ombra delle prime avvisaglie del cambiamento climatico.

Le discipline a cui la ricerca fa riferimento sono gli studi utopici, gli studi sullo spazio, incluso quello letterario, e la teoria postcoloniale. Di seguito mi occuperò non solo delle teorie di coloro che hanno fornito intuizioni calzanti per la mia ricerca ma, cosa ancora più importante, di quei studiosi e quelle studiose che hanno contribuito a sviluppare una sensibilità più accorta sul tema dello spazio in rapporto al soggetto, e in particolare sullo spazio distopico in relazione al soggetto utopico⁵.

La scoperta di una combinazione variegata di diverse teorie tutte necessarie e decisive sotto vari punti di vista per la ricerca, ha costituito inizialmente l'elemento di difficoltà del lavoro, specialmente perché molte delle teorie coinvolte vengono intersecate da altre, e diversi studiosi e studiose ne tengono conto in modi diversi. Ciononostante, la varietà del materiale teorico preso in considerazione – una varietà che presentava una vera e propria sfida – ha reso ancora più forte la necessità di un'importante presa di coscienza: l'interdisciplinarietà, fondamentale negli studi utopici, non è semplicemente una caratteristica riconoscibile dell'oggetto di studio, ma può diventare un potente strumento di indagine.

⁵ Alcuni di questi teorici qui menzionati saranno discussi più approfonditamente nei capitoli di analisi del corpus.

Come si può immaginare facilmente, ciascuno di tali ambiti ha una lunga e stratificata storia e tradizione i cui confini finiscono spesso col sovrapporsi e col risultare intrecciati tra loro, tanto che il tentativo di riassumerli uno a uno, avrebbe il risultato di ridurne il valore euristico. Tuttavia, tenterò di occuparmi comunque di ciascuna voce e riferimento teorico cercando di evidenziare i punti di contatto reciproci in quello che, auspico, risulti un dialogo tra le varie posizioni che in ogni caso, risulterà più chiaro nell'analisi dei testi.

1.1 STUDI UTOPICI

Be realistic, demand the impossible.

(Wall slogan, Paris, May 1968)

“Good”, for us, may always have a “Bad” twin, but its other twin is “Better”.

(Margaret Atwood, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*)

Nel corso della storia, gli esseri umani hanno sempre dubitato dello stato delle società e si sono spesso chiesti se le cose sarebbero migliori se fossero differenti. La tensione tra dubbio e speranza – cosa accadrebbe se? – si sviluppa sempre con un potente esercizio dell'immaginazione, e la combinazione di queste tendenze spontanee del pensiero costituisce il nucleo di una prima definizione di ciò che viene chiamato ‘pensiero utopico’: un'attitudine critica nei confronti della realtà in cui viviamo – le condizioni di vita di una popolazione, la struttura della società, l'architettura, l'organizzazione dello

spazio pubblico, il sistema economico e politico, le leggi, l'educazione – seguita dall'immaginazione di un'alternativa migliore a questa stessa realtà.

Non c'è da sorprendersi dunque se è la speranza a dare il titolo a uno dei testi fondativi degli studi utopici: nel 1954 il filosofo tedesco Ernst Bloch pubblica il primo volume del *Das Prinzip Hoffnung*, in italiano *Il principio speranza* (edito in Italia da Garzanti nel 1994), tradotto e pubblicato in inglese nel 1986 col titolo *The Principle of Hope*, la prima appassionata e più completa esplorazione dell'impulso utopico nelle sue varie manifestazioni della vita umana, a partire dal quotidiano. La ricognizione condotta da Bloch sull'utopia ci restituisce un catalogo filosofico e una trattazione idealmente completa della speranza che è rimasta tuttora ineguagliata. L'intero campo di studi dedicato all'utopia può essere considerato un'emanazione ulteriore della passione e sensibilità di Bloch per l'argomento, con formule e posizioni teoriche che via via si sono affrancate dal suo pensiero, e altre che invece ne ribadiscono i presupposti.

La premessa principale di Bloch è che l'utopia sia parte della natura umana e pervada le nostre esistenze in vari momenti e forme. Ulteriori letture e analisi critiche del suo pensiero hanno nutrito ed esteso i principi di Bloch in ambiti eterogenei, comunque da lui stesso trattati anche solo liminalmente, dalla teoria politica alla filosofia, dall'architettura alla critica letteraria. Tra i numerosi studiosi e le numerose studiose dell'utopia che hanno contribuito ampiamente alla diffusione di questo ambito, farò particolare riferimento al lavoro critico di Lyman Tower Sargent, Tom Moylan, Ruth Levitas e Raffaella Baccolini. Tale lista non ha l'obiettivo di fornire un compendio esaustivo, né ambisce a diventarlo: ha infatti lo scopo di chiarire le principali coordinate teoriche che hanno contribuito a orientare la mia ricerca sull'utopia nei testi scelti, e a un ragionamento più approfondito sulla spazialità nei testi utopici, distopici e fantascientifici.

Questi primi nomi e le prospettive critiche che ho menzionato sono influenzate e costantemente incrociate, sostenute e arricchite da un vasto panorama di ulteriori studiosi, studiose e campi teorici, che hanno ampliato la prospettiva critica dell'utopia e dell'utopismo. Mi riferisco al lavoro sfaccettato di pensatori come Henri Lefebvre e alla sua concezione critica dello spazio come

prodotto sociale che perpetra i rapporti di forza (come vedremo per le comunità recintate in *On Such A Full Sea*, cfr. Cap. 3); Fredric Jameson e alcuni suoi concetti come quello di *enclave* utopica che si riscontra in maniera particolarmente evidente nell'immagine della zona di un'aeroporto trasformato in Museum of Civilization nel romanzo di Emily St. John Mandel; David Harvey nella cui critica urbano-spaziale auspica un 'utopismo dialettico'; ambiti come la teoria femminista e gli studi di genere applicati all'utopia; gli studi postcoloniali per il concetto di diaspora; gli studi sulla dimensione urbana della vita sociale.

Sebbene alcuni di questi teorici e ambiti non si siano mai definiti utopici, hanno tutti contribuito a porre le basi fondamentali per una comprensione critica dell'utopia e delle sue variegate manifestazioni nei testi scelti per il corpus. Farò riferimento a questo vivace sistema di riferimenti intrecciati – talvolta attingendo più nettamente a nozioni specifiche, altre a un'impostazione teorica generale – per indagare l'impulso utopico in relazione alla spazialità, sia che l'impulso sia incarnato da un gruppo di persone (come in *Station Eleven* e *On Such A Full Sea*), sia che venga inscritto nel progetto sociale di una nuova comunità che fino a quel momento si era ritrovata dispersa o reduce da un passato preapocalittico travagliato (*MaddAddam*).

Un altro ambito col quale gli studi utopici sono in dialogo – cosa che avverrà anche nel corso di questo lavoro – sono i *Cultural Studies*, dal momento che l'impulso utopico è profondamente legato al concetto di *agency*, più inteso in ambito utopico come capacità del soggetto di affermarsi in contrasto al potere distopico egemonico e di riaffermare la propria identità che fino a prima era stata marginalizzata o repressa. Tra gli altri temi e nozioni chiave centrali nei *cultural studies* e che saranno presenti anche nell'indagine sull'utopia qui condotta, vi sono anche il concetto di egemonia gramsciana e, ancor più importante e legato al precedente, il rapporto tra utopia e ideologia.

Il prossimo paragrafo è dedicato alla definizione di utopia e a un breve excursus sulle sue origini letterarie, seguito dalle definizioni di distopia e antiutopia (cfr. 1.1.1); quello successivo invece è dedicato alla definizione di utopismo, a partire dal teorico di riferimento Lyman Tower Sargent (cfr. 1.1.2). Più incentrati su temi specifici, i paragrafi seguenti trattano rispettivamente il fondamentale e

problematico rapporto tra utopia e ideologia (cfr. 1.1.3) e il concetto di ‘cognitive mapping’ (cfr. 1.1.4) che vede un dialogo tra le posizioni di Fredric Jameson e Tom Moylan passando per Darko Suvin. Infine, chiude la sezione dedicata agli studi utopici il paragrafo dedicato al topos centrale della tradizione utopica, ovvero la città, a partire da quella ideale elaborata in particolare nel Rinascimento italiano, a quella utopica di Morris e Bellamy, e infine alla città distopica di Wells. Questo ultimo passaggio dedicato alla spazialità permette anche di introdurre opportunamente la sezione successiva dedicata agli studi sullo spazio (cfr. 1.2), l’altro filone teorico principale che, insieme agli studi utopici, sottende la presente ricerca.

1.1.1 Utopia, distopia, antiutopia

Una ricostruzione puntuale dell’archeologia dell’utopia come forma letteraria costituirebbe una tesi di per sé, data l’estensione e la complessità della storia di questo genere, e non solo nella tradizione occidentale⁶. La sezione che segue⁷ ha dunque l’obiettivo di fornire uno sguardo generale sulla letteratura utopica nella tradizione occidentale, la quale, come è ampiamente noto, si è sviluppata a partire dall’intuizione di Platone della società ideale, e più sistematicamente dal primo uso del termine che ne fa Thomas More nel suo *Utopia*.

Thomas More è stato il primo a coniare la parola ‘utopia’ nel 1516, ma l’utopismo è parte della storia umana da tempi molto più antichi, quando i popoli hanno iniziato a immaginare una società migliore situata in mondi inesistenti. Il predecessore più citato di More è senza dubbio Platone

⁶ Sebbene studiosi come Krishan Kumar affermino che le utopie hanno una tradizione specificamente occidentale dato il loro legame col cristianesimo, anche se tale legame non è privo di qualche contraddizione (Kumar 1985).

⁷ Faccio riferimento alla panoramica ricostruita da Sargent in *Utopianism: A Very Short Introduction* (2010). Un classico sul genere utopico è anche *The Shape of Utopia* di Robert C. Elliott, uscito nel 1970 che ne indagava, tra i vari aspetti, le relazioni evidenti ma non per questo meno complesse con la satira e l’antiutopia. Il testo di Elliott è stato ripubblicato nel 2013 nella collana Ralahine Centre for Utopian Studies. Altro testo che ripercorre il genere è *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, a cura di Gregory Claeys (2013).

e la sua *Repubblica* eppure, come ricordato da Sargent (Sargent 2010), i primi tentativi di attraccare alle coste di Utopia sono stati fatti anche attraverso celebrazioni popolari come il Carnevale e la Festa dei Folli, miti e storie come l'Età dell'oro, la Terra di Cuccagna o l'Eden biblico – giusto per nominare alcuni esempi nella tradizione occidentale. Ma l'origine viene solitamente ricondotta all'antica Grecia e in particolare alla figura e l'opera di Esiodo (Sargent e Elliott), il più antico poeta greco dopo Omero. Dopo la sua formulazione dell'Età dell'oro (tardo VIII secolo a.C.) ne *Le opere e i giorni*, la versione fondamentale che avrebbe nutrito la tradizione occidentale, si aggiunsero quella di Ovidio e del poeta romano Lucio di Samosata.

Solo successivamente e grazie a Virgilio che nelle *Egloghe* introdusse due novità principali, la tradizione viene rinnovata completamente. In particolare, situò l'Età dell'oro nel futuro, e fece in modo che la nuova buona società fosse basata sull'attività umana, non sull'intervento divino. Tali cambiamenti – in senso 'laico' e per questo potremmo definirli moderni – avrebbero rivoluzionato la narrazione del luogo buono nella storia successiva del genere. Dal greco antico 'utopia' (*ou-topos*) significa 'non luogo' e presto la parola finisce per sovrapporsi a 'eu-topia' (luogo migliore), indicando un luogo buono che non si trova in nessun luogo.

Se 'utopia' ha finito per significare 'luogo buono', riferendosi a un'alternativa positiva alla realtà presente dell'autore o dell'autrice, 'distopia' sta per 'luogo brutto/cattivo', la versione negativa del primo. I primi tentativi che rigettano l'utopia si sono sviluppati a partire dal Diciottesimo secolo ma la prima menzione della parola 'distopia' si deve a Henry Lewis Younge in *Apollo's Golden Days* del 1747 (Sargent 2010). Da allora l'utopia è stata associata alla pia illusione, a una "useless speculation, or dangerous intervention" (Moylan Baccolini, Introduction 13), e ulteriori posizioni critiche nei confronti dell'utopia ne hanno negato la possibilità in quanto ipotesi di per sé, erodendo sempre di più il suo spazio di riflessione critica e inibito il suo raggio d'azione in favore dell'anti-utopia. Se la distopia è il contrario dell'utopia, l'antiutopia è infatti la loro negazione in toto. L'antiutopismo stabilisce che immaginare un'alternativa è inutile: non importa se le immaginiamo

buone o cattive, le società non cambieranno e ogni sforzo finalizzato al cambiamento è destinato a ripetere gli errori del passato e dunque, inevitabilmente, a fallire.

L'antiutopismo, come ha affermato Levitas, "is a standard weapon in the armory of the status quo" (Levitas e Sargisson 15), dunque possiamo comprendere quanto esso sia caro a tutti coloro che non contemplano la necessità di cambiare i termini sui quali si basa la società attuale, e anzi invalidano ogni tentativo teso a questo scopo negando l'utopia, sfruttandone una nozione semplicistica che la accosta a una ricerca della perfezione. Come sottolineato anche altrove dalla stessa Levitas (*Utopia, The Imaginary*) e da Sargent ("Three Faces") però, l'utopia non coincide con tale ricerca della perfezione ma con quella di una società più giusta, e quando ambisce alla perfezione porta a veri e propri incubi autoritari, in cui chi non adempie al nuovo ordine distopico viene respinto e discriminato, espulso o ucciso. L'accostamento delle parole 'utopia' e 'perfezione' è un inciampo purtroppo comune e una premessa fuorviante in ogni discorso che si voglia affrontare sul tema dell'utopia e dei suoi meccanismi, volendone mantenere la credibilità e l'efficacia. Ho scelto di usare la parola 'inciampo' proprio per sottolineare quanto sia un'associazione anche involontaria data dal significato che comunemente viene attribuito all'utopia, ma se a parlare è una persona che avanza istanze antiutopiche, il suo obiettivo è abbastanza chiaro: delegittimare e screditare l'utopia e l'utopismo, declassandoli a desideri privi di coscienza critica o a progetti autoritari.

È cosa risaputa che Karl Popper fosse tra i padri dell'antiutopismo. Egli sosteneva che ogni utopia – che egli associava al termine 'blueprint' (Popper 152) – porta a una distopia perché una deriva autoritaria è latente in ogni progetto utopico di società perfetta. In tutti i casi in cui la società in questione ambisca appunto a essere perfetta e non utopica, non potremmo che essere d'accordo con lui. La sua affermazione sarà sempre corretta se noi, per errore, continuassimo ad associare i due termini. Sargent più di una volta avvisa di questo utilizzo scorretto delle parole che in tal modo prestano il fianco a nuovi detrattori dell'utopia e dell'utopismo:

Perfect, perfection and their variants are freely used by scholars in defining utopias.

They should not be. First, there are in fact very few eutopias that present societies

that the author believes to be perfect. Perfection is the exception, not the norm. Second, opponents of utopianism use the label *perfect* as a political weapon to justify their opposition. They argue that a perfect society can only be achieved by force; thus, utopianism is said to lead to totalitarianism and the use of force and violence against people. Without the use of the word perfect, part of the logic of the anti-utopian argument disappears. Therefore, scholars should use such words only when they apply. (Sargent, “Three Faces” 10)

Sempre a sottolineare quanto l’utopia e l’idea di perfezione vadano tenute separate e distanti c’è anche Levitas la quale, prendendo spunto da Moylan e dalla sua nozione di utopie critiche⁸ – ovvero testi che fanno propri “pluralism, reflexivity and internal contestation” (Levitas, “Being” 24) – sottolinea che la contingenza era qualcosa che i primi autori utopici avevano già riconosciuto come propria dell’utopia. Levitas cita Morris: “It is impossible to build a scheme for the society of the future, for no man can really think himself out of his own days” (Levitas, *Concept* 125). Secondo Levitas, Morris aveva già lucidamente messo a fuoco quanto sottile sia il passaggio e credeva che le utopie fossero pericolose in quanto “expression of the temperament of authors and their times but risked being interpreted as goals” (“Being” 24). Non siamo distanti da quanto Moylan ha affermato sulla necessità di considerare l’utopia non come modello, come progetto da realizzare, ma come processo. Levitas fa riferimento anche all’altro grande autore di utopie (e distopie), H.G. Wells, il quale nelle prime righe di *A Modern Utopia*, scriveva: “But a Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage leading to a long ascent of stages” (1). L’utopia non come stato permanente, ma come stadio fiducioso verso un’altra serie di stadi successivi. Dunque, già da molto tempo, almeno da Morris e H.G. Wells, avevamo imparato a dissociare l’utopia dalla perfezione.

⁸ Sviluppata in *Demand the Impossible* (nuova riedizione: 2014).

Come sottolineato ampiamente dagli studiosi (in particolare da Moylan), questa nozione di utopia come qualcosa di più vicino a un approccio – critico, aperto alla complessità – che a un oggetto o un obiettivo finale, è l’approccio chiave per salvare l’utopismo nelle sue varie manifestazioni in modo efficace, riconoscendone anche il grande valore speculativo e non prescrittivo. Ma che cos’è l’utopismo e come lo possiamo definire?

1.1.2 Che cos’è l’utopismo

Sargent nell’articolo “The Three Faces of Utopianism (Revisited)” – verosimilmente la cornice teorica principale per premesse e definizioni fondamentali – riconosce gli elementi centrali del pensiero utopico. L’articolo può essere utilizzato come punto-chiave d’accesso nel vasto campo degli studi utopici. Con l’obiettivo di specificare a che tipo di sogni rivolge il proprio interesse di studioso, Sargent chiarisce cosa intende con la parola ‘utopianism’:

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming – the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live. But not all are radical, for some people at any time dream of something basically familiar. (Sargent, “Three Faces” 3)

Come ricordato da Sargent stesso, una trattazione completa sulla definizione di utopismo può essere rintracciata, tra i vari testi, in *The Concept of Utopia* (2011) della sociologa Ruth Levitas, anche se quest’ultima non utilizza la parola utopismo come Sargent ma preferisce unicamente ‘utopia’ definendola come “the desire for a better way of living” e l’educazione di quel desiderio (Levitas, *Concept* 8). Centrale dunque nella sua trattazione critica dell’utopia è il concetto di desiderio e dell’“educazione” di quest’ultimo. Levitas concorda con Sargent nel considerare la letteratura utopica un sotto elemento di un fenomeno più ampio, ma è più incline a mantenere aperte le definizioni di utopia, aderendo in maniera più ravvicinata alla posizione iniziale di Bloch. La visione di Levitas sul concetto di utopia è centrale e interseca pressoché ogni discussione sull’utopismo.

È utile sottolineare e ricordare come la teoria utopica, più che essere un percorso, una traiettoria da un punto all'altro, sia in realtà più assimilabile a una galassia potenzialmente in espansione di diverse posizioni critiche e una conversazione incrociata sempre in essere tra teorici e teoriche, attorno a vari elementi, dai concetti chiave alla terminologia. Inoltre, in quali forme e dove possiamo riconoscere un barlume di speranza di cambiamento? Questa domanda è ovviamente anche quella con cui ho interrogato i testi i quali, come vedremo, mostrano come questa crisi sia ancora presente nella distopia letteraria (la forma che oggi ha praticamente soppiantato quasi completamente l'utopia) rappresentata dalla sparizione della città, tradizionalmente il nucleo forte delle società ideali. Vi è poi un soggetto in transito, in crisi tra diverse soluzioni che possono colmare il bisogno di un senso di comunità che è stato eroso insieme alla scomparsa della città, alla cui immagine viene associata una generale regressione della civiltà umana.

In uno scambio, Ruth Levitas e Lucy Sargisson si interrogano a vicenda sullo stato di salute dell'utopia e sui meccanismi che la rendono potenzialmente trasformativa perché come entrambe asseriscono, l'obiettivo principale è cambiare lo stato attuale delle cose. Le due studiose tuttavia manifestano modi differenti di intendere questo momento trasformativo: se per Levitas l'utopia deve portare al cambiamento della società, per Sargisson il fatto di interrogarci sulle possibilità future del cambiamento è già di per sé un momento trasformativo in senso utopico. Levitas, in particolare, sottolinea come il potenziale trasformativo dell'utopia dipenda dal fatto di localizzare quell'utopia nel futuro, combinando a questo esercizio un pensiero approfondito sul processo di trasformazione vero e proprio che deve iniziare dal momento presente, unitamente all'identificazione degli "agenti potenziali", cioè di coloro che potrebbero potenzialmente realizzare quella trasformazione dello status quo. Tale premessa le serve per stabilire un distinguo tra le varie manifestazioni di quel 'desiderio per un modo migliore di vivere', come lei definisce l'utopia, perché non tutte sono da considerarsi davvero utopiche. Ad esempio, vi sono esperienze che seppur incentrate sul perseguire un modo di vivere alternativo non sono proiettate in un cambiamento radicale nel futuro e non coinvolgono la società *tutta*, e dunque non sono davvero utopiche, ma si concentrano sul momento presente, come il

fenomeno delle comuni. Esse non prefigurano né realizzano una trasformazione sociale, si limitano a un'alternativa al qui e ora, ma tale esercizio è limitato a uno spazio ben preciso, non coinvolge il resto della società. Sargisson invece difende le comuni, posizionandosi su un'ottica che valorizza l'aspetto processuale, laboratoriale e di critica del presente al quale esse propongono un'alternativa. Per Levitas, al contrario, se l'utopia non riesce a compiere questo passaggio trasformativo, le alternative sono la compensazione – la fuga dalla realtà, la sospensione, l'escapismo – e la critica, le quali sono senz'altro positive ma non sufficienti.

Da qui un certo pessimismo di Levitas, la quale riconosce come l'utopia sia ormai diventata o portatrice di consolazione o di critica. Per questo, secondo lei, siamo nel pieno del successo delle distopie, soprattutto di quelle dette 'critiche' e indagate da Baccolini e Moylan, alle quali Levitas riconosce comunque una grande importanza. Tale forma di distopia non è sicuramente antiutopica e il suo potenziale critico dipende dalla presenza o meno di una via d'uscita. Levitas a questo punto cita il racconto "The Ones Who Walk Away From Omelas" di Ursula K. Le Guin (pubblicato nel 1973), che secondo lei rappresenta questo limite nella frase finale: "they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas" (Le Guin, "The Ones" pos. kindle 157 di 315). Gli uomini e le donne non rimangono per risolvere il problema fondamentale di Omelas ma decidono di partire, presumibilmente per trovare o fondare una società migliore altrove. Ma qual è l'alternativa verso cui stanno andando, sembra chiedersi Levitas? Noi non possiamo vederla, conoscerla, nulla ci viene detto al riguardo. Secondo la studiosa, tale incertezza finale veicola una sensazione preponderante di frustrazione perché non sappiamo quale sia quell'alternativa o chi riuscirà a realizzarla. Mentre Moylan dunque è ampiamente ottimista sul portato utopico delle distopie critiche, Levitas si dichiara pessimista.

La mia analisi dei romanzi contemporanei, anch'essi distopie critiche, sembra invece articolare un passaggio ulteriore, una risposta differente da quella formulata da Levitas, e proprio in relazione al racconto di Le Guin. Come cercherò di mostrare, infatti, i personaggi lasciano volontariamente il luogo di provenienza incarnando un impulso utopico che si configura proprio nel

loro stato nomadico-errante come accade nel finale del racconto di Le Guin. Secondo la mia ipotesi, l'incertezza finale su cui Levitas ha dei dubbi in termini di potenzialità utopica, è proprio l'aspetto che veicola al meglio l'idea di utopia come processo (sotto questo aspetto dunque rimango più ottimista come ad esempio fanno Moylan e Baccolini, riguardo alla potenzialità di un testo come la distopia critica). Da un lato i romanzi del corpus mostrano come non vi sia un approdo fisico definito, una configurazione di arrivo stabilita e stabile incarnata in un'immagine compiuta – come potrebbe essere una nuova città, un nuovo insediamento – ma dall'altro, mostrano l'utopia come processo, proprio rappresentata attraverso una mobilità dei soggetti in aperto contrasto con la stanzialità nella quale è incarnata la distopia. Solo in uno dei romanzi del corpus, *MaddAddam* (Atwood 2013), ultimo volume dell'omonima trilogia, vi è un tentativo di delineare quell'alternativa che secondo Levitas le distopie critiche fallirebbero nel mostrare: la coesistenza tra il genere umano sopravvissuto all'epidemia e i Crakers, ominidi creati in laboratorio. Come per i primi due romanzi, anche in *MaddAddam* i personaggi hanno alle spalle una storia di migrazione tra un insediamento all'altro, da un'identità all'altra, ma avviene uno scarto ulteriore. Vedremo infatti che nonostante rimarrà a suo modo precaria, una comunità viene fondata attorno alla cosiddetta 'casa d'argilla', ma anche se sembra esserci un elemento di stanzialità in quel tipo di insediamento – che anzi vedremo rimanere sempre incerto – l'aspetto innovativo è la convivenza e negoziazione in atto tra esseri umani, postumani e specie animali che si configura come un chiaro esperimento utopico, proprio nel suo essere imperfetto.

D'altronde, è proprio Sargent, attingendo dal lavoro di Bloch, a sottolineare come l'utopismo sia il risultato di una propensione squisitamente umana a sognare “asleep and awake” (“Three Faces” 4), perché non sogniamo soltanto quando non siamo soddisfatti, ma anche quando, pur nel nostro stato di insoddisfazione, vediamo altri soffrire. Al cuore dell'utopismo, secondo Sargent, vi è 'social

dreaming'⁹ il cui elemento di vitalità è la fantasia. Se la fantasia non cessa mai di abitare la mente umana, dal momento che “probably because a degree of fantasy is necessary to human psychic health” (4), è anche vero che l’azione – l’altro elemento dell’utopismo – quando ispirata dalla fantasia può realizzare cose bellissime ma anche più di un danno. La natura politica dell’utopismo non cessa mai di entrare in collisione con l’utopismo stesso.

Un altro punto fondamentale della discussione che Sargent sviluppa in “Three Faces of Utopianism” è la classificazione delle tre forme principali in cui l’utopismo si esprime. L’utopismo si esprime nella letteratura utopica (Sargent distingue due tradizioni principali: le utopie del corpo “utopias of sensual gratification”, e le utopie della città, o “utopias of human contrivance”); nei progetti delle comuni (le *intentional communities*) e la teoria sociale utopica.

Tale classificazione è stata estesa da Moylan così da includere nel primo gruppo tutti i testi utopici, inclusa non solo la letteratura ma anche la musica e il visivo e l’ambiente edificato: l’architettura. Nel secondo gruppo abbiamo invece le pratiche: le comuni, ambienti edificati abitati quali le città e vari progetti di utopie concrete fondate in vari momenti nel corso della storia, come i progetti di edifici monastici religiosi. A partire dal Medioevo iniziano alcuni sforzi laici per sviluppare comunità ideali su iniziativa di vari soggetti sociali e dopo la Rivoluzione industriale iniziano a proliferare come il progetto di Robert Owen, che consiste in una fabbrica guidata da lavoratori: uno dei primi esperimenti di attività industriali gestite in modo cooperativo. Moylan sottolinea la loro implicita componente performativa: le persone collaudano uno stile di vita differente per poi tornare alla società di origine per raccontare com’è andata. Il terzo gruppo è la teoria: quando l’utopia si espone nella critica del sociale e contemporaneamente riflette ed elabora su se stessa, in un doppio movimento che la vede da un lato elaborare ipotesi su possibili interventi di cambiamento, e dall’altro tornare sui punti critici o deboli del proprio pensiero.

⁹ In italiano potremmo chiamarlo il “sognare sociale”: un sognare non individuale quindi, che coinvolge la dimensione collettiva, sociale appunto.

Nonostante le radici antiche dell'utopia e dell'utopismo in generale, i primi tentativi di una sistematizzazione critica della teoria del pensiero e della prassi utopiche hanno iniziato a svilupparsi negli anni sessanta e settanta del ventesimo secolo, durante quella che è riconosciuta una prospera rivitalizzazione del pensiero critico utopico, sostenuta con grande vitalità e militanza dai movimenti contro-culturali, da quelli per i diritti civili, dall'attivismo pacifista e femminista. Da allora, la ricerca accademica si è sviluppata nel campo degli studi utopici attraverso corsi universitari, società e organizzazioni utopiche, seminari e conferenze in quasi ogni continente.

Sin dalle sue origini e nel corso della sua storia, l'utopismo ha conosciuto momenti di profonda crisi, in cui l'utopia è stata declassata a fantasmagoria astratta oppure associata a derive autoritarie. Se negli anni sessanta e settanta aveva conosciuto una nuova forza grazie ai movimenti di critica sociale sopra menzionati, nei decenni successivi avrebbe nuovamente subito un periodo di disillusione e rifiuto: gli anni di Reagan, del "there is no alternative" di Thatcher, del capitalismo più spinto e di nuove repressioni. Successivamente, sempre seguendo questo movimento a ondate a seconda del clima storico e politico, nel 2000 l'utopia ha conosciuto una nuova attenzione culturale, come hanno riconosciuto Moylan e Baccolini (2007), un revival che, come affermano, si è diffuso "paralleled by a series of challenges to the legitimacy and efficacy of utopian anticipations" (Moylan e Baccolini, *Utopia* 13), nuove sfide dunque, rappresentate in particolare da posizioni teoriche esemplarmente incarnate da *The End of History and the Last Man* (1992) di Francis Fukuyama. Sembrerà ormai chiaro per chiunque si sia addentrato un poco nell'ambito degli studi utopici che l'utopia abbia dunque da sempre condotto un'esistenza contestata nel mondo delle idee, ed è stata alternativamente sminuita, sottovalutata, quando non apertamente attaccata e rifiutata, con sforzi variamente efficaci¹⁰ e da porzioni differenti della società, del mondo politico e di quello del sapere.

¹⁰ Chi volesse difendere l'utopia non dovrebbe mai associarvi la parola 'perfezione', o giungerebbe alle conclusioni di Popper. Tuttavia, non tutti gli studiosi e studiose sono d'accordo: Sargisson ad esempio, sembra mantenere come buona l'associazione delle due. A spezzare questa nociva equazione sono anche Moylan e Baccolini che con le loro utopie e

Le fasi del suo successo e del suo tracollo non sono mai state omogenee né stabili, riconoscendo che la storia di per sé non costituisce un continuum omogeneo: a fronte di tendenze macroscopiche vi si possono riconoscere movimenti minori che lavorano in senso contrario, aggiungendo sfaccettature impensate e complicando quindi il quadro interpretativo. Così è per l'utopia, che riceve nuova energia e rinnovato entusiasmo durante i peggiori momenti di crisi, precisamente quando forze conservative tentano di negare la sua potenziale portata di cambiamento e l'evidenza e la necessità delle sue istanze che lavorano per un'alternativa più equa del mondo. Oggi ad esempio in piena era trumpiana e di nuovi rigurgiti autoritari incoraggiati dalle destre di tutta Europa, il genere distopico sta conoscendo un nuovo successo, grazie anche a nuovi linguaggi, come le serie tv, che ne hanno sancito un successo più ampio e popolare¹¹.

Proprio al persistere dell'utopia nella produzione letteraria distopica tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta – dai film agli scritti di vario genere, fino alla pratica politica – è dedicata *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003), una raccolta di saggi e studi curata da Raffaella Baccolini e Tom Moylan. Gli studiosi definiscono come 'distopie critiche' quelle distopie che mantengono un barlume di speranza: l'enclave di speranza e resistenza è solitamente espressa attraverso strumenti formali quali la commistione dei generi e il finale aperto. A questo particolare genere dedicherò il capitolo 2, nel quale inquadrerò anche il corpus dei testi e i requisiti adottati per sceglierli.

I prossimi paragrafi invece si concentrano su temi specifici del dibattito sull'utopia e che sono particolarmente rilevanti ai fini della presente ricerca. In particolare, di seguito affronterò il rapporto

distopie critiche, spostano il focus epistemologico sull'utopia come processo, dunque imperfetta, non sull'utopia come modello ('blueprint'). Tornerò ancora su questo avvertimento teorico fondamentale di Sargent.

¹¹ Basti pensare alla ripubblicazione di *The Handmaid's Tale* dopo il successo della serie tv omonima prodotta da Hulu e lanciata lo scorso anno. La rilevanza politica del romanzo ha senz'altro avuto più di un'aderenza con le vicende contemporanee, viste le recenti contestazioni contro il diritto all'aborto e contro altri diritti fondamentali che tutelano le donne e altre minoranze in più parti del mondo.

tra utopia e ideologia secondo i due principali teorici che se ne sono occupati: Karl Mannheim e Fredric Jameson.

1.1.3 Utopia e ideologia

Una componente sempre rilevante in ogni riflessione sull'utopismo è l'ideologia, mutuata in primis dal pensiero di Antonio Gramsci il quale, com'è noto, aveva rivolto un'attenzione particolare ai meccanismi dell'egemonia, ovvero l'insieme dei meccanismi volti alla conquista del consenso evitando l'esercizio diretto e violento del potere da parte di un gruppo sociale sull'altro: il primo riesce eventualmente a soggiogare il secondo manipolandolo in direzione di un'adesione non conflittuale alla propria ideologia. Il concetto di egemonia conferma il proprio valore euristico per ogni analisi volta a spiegare il funzionamento del potere sugli individui in molte distopie letterarie, da quelle classiche come *1984* di Orwell, fino alle più recenti, come *The Heart Goes Last* di Atwood. Ma, a partire da Gramsci, l'ideologia è presente nella teoria utopica soprattutto se intesa nell'ambito del proprio rapporto, conflittuale o meno, con l'utopia stessa. A sottolinearne il rapporto conflittuale è Karl Mannheim¹², mentre a sottolinearne una matrice comune è Fredric Jameson.

Il sociologo ungherese Mannheim è colui che ha affrontato in maniera più estensiva il conflitto tra ideologia e utopia (1929), riconoscendo nella seconda una forza antagonista alla prima, dal momento che se l'ideologia incarna la conservazione dello status quo, l'utopia coincide con il suo radicale rovesciamento:

In limiting the meaning of the term “utopia” to that type of orientation which transcends reality and which at the same time breaks the bonds of the existing order, a distinction is set up between the utopian and the ideological states of mind. One can orient himself to objects that are alien to reality and which transcend actual

¹² Esplorerò più diffusamente la teoria di Mannheim su utopia e ideologia nell'analisi del primo romanzo, *On Such a Full Sea* (cfr. Cap. 3).

existence – and nevertheless still be effective in the realization and the maintenance of the existing order of things. [...] Such an incongruent orientation became utopian only when in addition it tended to burst the bonds of the existing order. (Mannheim 173)

L'utopia dunque si configura come quella forza che non si limita alla tensione verso obiettivi che trascendono l'esistenza ma che, a partire da tale tensione, riesce anche a rompere i vincoli dell'ordine esistente. Vedremo come nell'analisi del primo romanzo (cfr. Cap. 3) il contrasto tra ideologia e utopia esplorato da Mannheim sarà presente nella forma di un tentato rovesciamento dell'ideologia da parte degli abitanti della colonia B-Mor e nel fallimento di tale tentativo.

Sargent (2010) ricorda l'importanza di Paul Ricoeur per aver dato linfa a una rinnovata circolazione della teoria di Mannheim durante gli anni settanta. In particolare, Ricoeur solleva il problema della posizione del soggetto critico: come possiamo genuinamente riconoscere l'ideologia mentre viviamo all'interno di una società che è completamente informata da quella stessa ideologia? Le sue elaborazioni affermano l'intuizione cardine di Mannheim e rivitalizzano l'associazione, altrimenti sottovalutata, di utopia e ideologia.

A sviluppare ulteriormente il rapporto tra utopia e ideologia, stavolta sottolineando una convergenza tra le due è un altro teorico dell'utopia, Fredric Jameson, il quale nell'ambito dell'analisi della cultura, sottolinea: “all ideology in the strongest sense [...] is in tis very nature Utopian” (*Political* 279). Secondo il critico e filosofo marxista, il quale in queste righe ripropone la l'analisi gramsciana dei meccanismi dell'egemonia, “[...] it does not take much reflection to see that a process of compensatory exchange must be involved here in which the henceforth manipulated viewer is offered specific gratifications in return for his or her consent to passivity” (277). Accanto ad ogni operazione retorica finalizzata alla costruzione di un'adesione all'ideologia, troveremo sempre un

desiderio che ha lo scopo di attrarci, un'utopia funzionale al consenso¹³, la strategia retorica necessaria. A proposito di questi incentivi di tipo utopistico finalizzati all'adesione, recentemente la teorica urbanista Ayona Datta ha mostrato¹⁴ come alcuni progetti recenti per nuove città in India rappresentino questo cortocircuito tra proposta di un'utopia – la “smart city” è senz'altro la più recente e popolare forma di utopia – come strategia retorica per avere e mantenere il consenso pubblico a progetti urbani che presentano in realtà elementi estremamente negativi, come il monitoraggio dei cittadini e delle cittadine attraverso un dispositivo da inserire sottopelle che ne tracci gli spostamenti (distopie che superano decisamente i confini letterari).

Il rapporto tra ideologia e utopia, e la dinamica del consenso, saranno esplorati nell'analisi di *On Such a Full Sea*, dove la protagonista, Fan, è l'unica che sembra mettere in discussione l'impianto ideologico del sistema che governa le comunità ghettizzate della Baltimora del futuro. La comunità di appartenenza di Fan, dopo un brevissimo momento di ribellione, non riesce a compiere l'emancipazione di cui è stata capace la loro concittadina e finisce per riadattarsi al discorso ideologico alla base del consenso alla 'Direzione', e riassorbita nella routine. Anche nel romanzo di Margaret Atwood, seppure questo aspetto venga trattato più diffusamente nei volumi precedenti della trilogia, prima dell'evento catastrofico le persone vivevano assoggettate¹⁵ a una certa idea di società

¹³ Ciò è abbastanza vero quando pensiamo a ogni discorso politico di partiti o movimenti, o allo storytelling del testo pubblicitario o divulgativo-promozionale come ad esempio le narrazioni a favore delle smart cities: il messaggio promette alla cittadinanza un'utopia urbana senza che vengano menzionati i mezzi utilizzati per realizzare quel “sogno” e soprattutto *da chi e per chi*. Spesso la domanda che dovrebbe essere posta è appunto “utopia per chi?”.

¹⁴ Datta è intervenuta come keynote speaker alla conferenza *(Im)possible Cities* organizzata da ALUS, The Association for Literary Urban Studies, all'università di Tampere in Finlandia, nell'agosto 2017.

¹⁵ Questo topos della manipolazione è sempre presente nella trilogia, reso anche attraverso il mascheramento – la chirurgia estetica è presente in maniera massiccia e assume risvolti sempre inquietanti e grotteschi – che permette, con un cambio di identità, di sottrarsi a situazioni che minacciano la propria sopravvivenza o per ricrearsi una vita da zero, e sono elementi che in generale caratterizzano l'opera di Margaret Atwood anche altrove, dal *The Handmaid's Tale* al più recente *The Heart Goes Last* (2015), dove menzogna e doppia identità sono in vario modo riformulati e rappresentati.

che stabiliva nuovamente come ideale la divisione in comunità separate e autonome, riproponendo forme di esclusione su base socioeconomica e razziale.

Di fronte ai meccanismi manipolatori dell'ideologia e al bisogno di rovesciarla, come si manifesta l'impulso utopico? All'inizio esso prende la forma di una sorta di epifania, un 'click' nella mente: un senso di insoddisfazione per il corso degli eventi e lo stato delle cose che sembra aver raggiunto un limite. Moylan descrive questo passaggio come un cambio verso una nuova "structure of feeling", riferendosi al termine coniato da Raymond Williams (1977), tra le figure di spicco dei Cultural Studies, il quale formulò questo concetto per rileggere, in un'ottica più dinamica, la nozione di egemonia di Gramsci. La "struttura del sentire" può essere intesa come il modo di pensare che si stabilizza in un dato momento storico ma, secondo Williams, essa prevede che si presentino nuove formulazioni, dal momento che non è mai fissa. Secondo il teorico, "The term is difficult, but 'feeling' is chosen to emphasize a distinction from more formal concepts of 'world-view' or ideology" (Williams 132), dal momento che abbiamo a che fare non semplicemente con valori e significati, ma con il modo in cui essi sono attivamente sentiti e vissuti, e con il fatto che la relazione tra questi e i valori più formali e sistematici è una relazione sempre (anche storicamente) variabile.

Moylan utilizza il concetto in maniera abbastanza lineare per indicare lo scarto mentale – il cambio di *structure of feeling* – compiuto dal soggetto quando, dubitando della bontà dell'ordine del mondo a lui noto, opera uno sconvolgimento nel sistema dei propri riferimenti. Il dubbio, infatti, è la prima forma di attacco all'ordine distopico esistente. Il soggetto utopico non dovrà che continuare ad ampliare il dubbio a più aspetti della realtà che lo circonda per mettere in discussione lo stato generale delle cose, con l'obiettivo di cambiarle in meglio. L'impresa solitamente ha successo quando tale dubbio e tale speranza di cambiamento, vengono trasmessi in un contagio virtuoso anche agli altri membri della comunità, ponendo le basi per un vero e proprio gruppo o fronte di Resistenza.

Al primo momento di risveglio della coscienza utopica, Moylan fa seguire quell'"education of desire" elaborata da Levitas e che, secondo la studiosa, ha l'obiettivo di realizzare l'utopia: "if the function of utopia is the education of desire, the function of the education of desire is the realisation

of utopia” (*Concept* 143). L’educazione del desiderio (di cambiamento sociale) è un passaggio chiave successivo che mantiene vitale l’impulso utopico ed è capace di diventare trasformativo. Il desiderio di cambiamento, se non viene nutrito, educato, è destinato altrimenti a estinguersi. Segue infine l’azione – politica, artistica anche – che realizza il cambiamento.

Secondo tale assunto, dal momento che l’utopia è un metodo, un processo – una postura intellettuale critica – essa prevede necessariamente fasi e azioni che necessitano di essere attraversate e portate a termine. Il cambiamento radicale – e con ‘radicale’ richiamo Mannheim sulla funzione dell’utopia di cambiare le regole alla base dell’ordine ideologico dominante – giunge sempre dopo l’immaginazione, ma l’immaginazione prolifera sempre da un’osservazione-critica del presente. L’impulso utopico è il primo passo, l’osservazione dello status quo e il suo rifiuto (critica). Il passaggio successivo è lo sforzo immaginativo di un’alternativa, la proiezione in mondi futuri migliori (visione). Queste due tappe – critica e visione – sono evidenti nel testo fondativo del genere, *Utopia* di Thomas More, dove nella prima parte, nel ruolo di se stesso, More intrattiene una conversazione con Raphael Hythlodius sullo stato delle cose in Inghilterra, un frangente del testo che permette all’autore di soffermarsi sui difetti della società a lui contemporanea, prima di prendere “il largo” verso Utopia. Questa è la fase di interpretazione critica, la *pars destruens* del testo utopico. Nella seconda parte del libro, Hythlodius racconta il proprio approdo e viaggio in Utopia, avvenuto per errore attraverso un naufragio. Una volta giunto nella terra sconosciuta e chiesto a un autoctono dove si trovasse, al naufrago viene detto che quel luogo è Utopia e gli viene offerto una sorta di tour guidato di una città (rappresentativa di tutte, dal momento che sono tutte uguali).

Il giro esplorativo di Utopia costituisce l’occasione privilegiata di scoprire la società sconosciuta: non solo la sua morfologia urbana quindi, ma anche il suo governo e il sistema scolastico, la politica, le leggi, l’istituto del matrimonio, il modo di accudire i figli e le abitudini. Si innesca dunque un’ottica comparativa perché il viaggiatore riconosce come le cose a Utopia siano completamente diverse da quelle della madrepatria Inghilterra, e in definitiva migliori. Questa è la fase dell’interpretazione ‘anticipatoria’, ovvero quando il personaggio osserva come le cose

potrebbero essere diverse (componente interpretativa), il momento che per il soggetto utopico si schiude un'alternativa possibile (componente anticipatoria) e futura al proprio mondo. Questa potremmo definirla la *pars costruens* del testo utopico.

Una volta conosciuto e criticato lo stato delle cose presenti, si giunge dunque all'alternativa a quello stato di cose, immaginando una destinazione possibile del corso degli eventi. Moylan afferma che se l'utopia è ridotta al solo momento iniziale, quello critico, non darebbe altro risultato se non il nichilismo, mentre se fosse solo anticipatoria avrebbe la consistenza di un sogno astratto. Dunque, è fondamentale che l'utopia coinvolga sempre questi due momenti.

Moylan identifica inoltre tre stadi del processo di realizzazione dell'utopia: *transgression*, *totalization* e *transformation*¹⁶. La Trasgressione è solitamente realizzata da una o più persone – nei romanzi di solito sono i membri della Resistenza – i cui sforzi ambiscono a *totalizzare* la trasgressione, il che significa estendere il proprio stato di nuova consapevolezza agli altri, coinvolgendo più porzioni di società, diffondendo un pensiero di sovversione in ogni aspetto e elemento della vita, sia privata sia pubblica. Il terzo ed ultimo stadio è la *trasformazione* stessa della società in un nuovo ordine migliore del precedente.

Il testo utopico che permette uno sguardo critico e trasformativo dell'intera società, contribuisce, nei vari stadi e passaggi dell'utopia, a ciò che Moylan ha chiamato 'cognitive mapping' – mutuando il termine coniato in origine da Jameson e riportandolo nel discorso sull'utopia attraverso Suvin – una sorta di mappatura dello stato delle cose. Nel prossimo paragrafo mi concentro meglio su questa particolare nozione.

¹⁶ Moylan aveva accennato a queste tre fasi del processo utopico durante le lezioni del seminario di studi utopici presso il Centre for Utopian Studies dell'università di Limerick nel 2016, ma recentemente ha sistematizzato questa teoria nel saggio *Transgressive, Totalizing, Transformative: Utopia's Utopian Surplus* (2018).

1.1.4 Utopia e ‘cognitive mapping’: da Jameson a Moylan passando per Suvin

Come ho sottolineato in riferimento alle teorie di Moylan, fantascienza e letteratura utopica nel loro doppio contributo di immaginazione e trasformazione della società, attraverso un impatto orientato su chi legge, possiedono una grande *agency* politica attraverso la quale contribuiscono specialmente a quel ‘cognitive mapping’ della realtà sociale presente.

Moylan si riferisce all’espressione traducibile in ‘mappatura’ o ‘cartografia cognitiva’ elaborata da Fredric Jameson in seguito all’urgenza espressa da parte del critico della postmodernità di trovare un’estetica in grado di interrogare la logica e la pratica del tardocapitalismo, una comprensione critica necessaria per immaginare un’alternativa, che riesca a esprimere una visione ‘totale’ della e sulla società in relazione alla lotta di classe: la totalità della complessa realtà di relazioni sociali e di potere in cui viviamo e siamo immersi. Jameson dichiara la necessità di “dotare il soggetto individuale di una nuova, accresciuta consapevolezza della sua posizione nel sistema globale” (Jameson, *Il Postmoderno* 102), con lo scopo di “riguadagnare una capacità di agire e lottare che al presente è stata neutralizzata dalla nostra confusione spaziale e sociale. La forma politica del postmodernismo, se mai ce n’è una, avrà quale propria vocazione l’invenzione e la proiezione di una cartografia cognitiva globale, su scala sociale e spaziale” (102). Il concetto di mappatura cognitiva nella sua capacità orientativa può essere paragonabile a quello di ‘struttura del sentire’ di Williams che abbiamo già incontrato, nel senso di insieme di riferimenti utili ad avere una comprensione più completa del quadro di eventi e situazioni in un dato momento storico. Di nuovo, come nel processo utopico, il momento della critica è seguito da quello dell’immaginazione e, secondo Moylan, è Darko Suvin, teorico della fantascienza, a permettere di includere il testo utopico all’interno di questa duplice azione di critica e visione che inizialmente aveva attribuito esclusivamente alla fantascienza. In “Two Cheers of Essentialism and Totality” (Suvin 1998), ripreso da Moylan, per contrastare una totalità presente – il sistema mondo attuale – Suvin esprime la necessità della componente immaginativa che sarebbe a propria volta capace di formulare una nuova ‘totalità’ opposta alla prima:

After all, since a total, and negative, world system exists beyond any reasonable doubt... to refuse to think it as such is an act of imaginative and political abdication.

(Suvin, "Two Cheers" 78)

Suvin dunque sottolinea la componente utopica, quella 'imaginative and political abdication' che gli permette di formulare la sua "totalizing critique" (Moylan, *Scraps* 64), in accordo in tal senso, secondo Moylan, con Jameson che propone un orizzonte aperto, dinamico di critica del presente politico. Jameson non ha discusso il concetto di 'mappatura cognitiva' apparentandolo alla fantascienza, ma è Moylan che apre il collegamento: precisamente, egli non comprende la fantascienza e l'utopia come forme di mappatura cognitiva, ma identifica l'utopia come mappatura cognitiva di per sé. Nelle sue parole:

Implicit in cognitive mapping is not only a formal representation of the contradictory order of things but also of the utopian figuration that moves reality toward a yet to be achieved, known, or lived future. In this sense, a totalizing analysis must be open-ended since it includes not only a representation of what is but also the absent reality of what is 'not yet'. Thus, cognitive mapping [...] is not a static report of a closed, totalized system but rather, as Phillip E. Wegner puts it, "a performance, a travel itinerary, a semiosis, a mapping, or an ongoing totalization rather than a picture, a map, an imaginary mimesis, or a completed totality". The horizon for such a process can only be the ultimately unattainable, asymptotic category of Utopia itself. (Moylan, *Scraps* 65)

Il concetto di mappatura cognitiva sarà menzionato nuovamente ma da una prospettiva diversa, nella sezione che dedicherò agli studi sulla spazialità e gli studi letterari (cfr. 1.3), perché, come Robert Tally Jr. ha precisato nel suo compendio (Tally 2013), la mappatura cognitiva è una forma di cartografia letteraria, un tentativo di tracciare una mappa esaustiva del nostro mondo sociale in un

momento critico in cui a sfuggirci è proprio tale capacità di comprenderlo, fallendo nel riconoscere i riferimenti e perdendo la lucidità di cui avremmo bisogno per analizzare eventi complessi¹⁷.

A proposito di mappe e cartografie, concludo questa sezione sugli studi utopici con il prossimo paragrafo dedicato proprio al nucleo geografico della tradizione utopica: la città ideale a partire dal Rinascimento italiano fino alle utopie di Bellamy e Morris, e alla distopica Londra di H.G. Wells. Tale passaggio mi permette di sottolineare la centralità dell'immagine della città nella tradizione utopica e distopica classica, così da mostrare quanto sia significativa la sua quasi completa obliterazione nelle distopie contemporanee.

1.1.5 La città: dall'ideale rinascimentale all'incubo di Wells

“A map of the world that does not include
Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out
the one country at which Humanity is always landing.
And when Humanity lands there, it looks out, and,
seeing a better country, sets sail.
Progress is the realisation of Utopias.”
(Oscar Wilde)

In questa parte ho scelto di approfondire la relazione tra utopia e spazialità, un'occasione utile per anticipare l'attenzione che concentrerò nell'analisi sul modo in cui lo spazio viene rappresentato nei

¹⁷ A proposito di eventi complessi, Timothy Morton col suo *Hyperobjects* (2013) si occupa proprio di questa crisi della nostra presa intellettuale su eventi e oggetti teorici complessi, sulle cui cause e meccanismi non riusciamo a formulare ipotesi definitive che ci diano una qualche certezza. Un esempio è il cambiamento climatico.

romanzi e, in particolare, su quello che sembra essere il tratto più evidente e ricorrente: la scomparsa della città. Una scomparsa che risulta più interessante se pensiamo che la tradizione utopica (e distopica) si è concentrata molto sull'immagine della città come realizzazione spaziale di un nuovo ordine ideale, utopico appunto.

Il legame tra utopia e città ha origini molto più antiche rispetto all'*Utopia* di Thomas More, come sottolineato da Vita Fortunati, Raymond Trousson and Adriana Corrado (2003).¹⁸ I tre affermano che a partire dall'eminente antenato di More, ovvero Platone, lo spazio e in particolare la forma della città ha avuto sempre un ruolo centrale nel testo utopico¹⁹. Tale centralità ha una lunga tradizione che dal filosofo greco ha esercitato la sua maggiore fascinazione nell'ambito del dibattito sulla città ideale nell'Italia del Rinascimento, tanto da far pensare a una conversazione tutta italiana prima che europea, su cosa dovesse caratterizzare la città ideale. L'importanza che la città ha avuto nella tradizione utopica – pensiamo ad altri testi utopici “classici” come la *Città del sole* di Campanella (pubblicata nel 1623 ma una copia era già in circolazione dal 1617)²⁰, *Christianopolis* di Johann Valentin Andreae (1619) e *The New Atlantis* di Francis Bacon (1624) – risalta in maniera evidente con la scomparsa, dissoluzione o sparizione, della città nei testi contemporanei distopici. Se, come si vedrà seguendo la storia del genere tracciata da Fortunati, fino al tardo Ottocento alcune distopie ancora mantengono al centro la città (per quanto in una forma estremamente negativa), le distopie contemporanee non ne hanno nessuna al centro, anzi: se la civiltà viene spazzata via, sembra

¹⁸ Fortunati (2003) osserva anche come la quantità di dettagli forniti dal testo utopico sulla città o in generale sullo spazio della società alternativa, contribuisca a bilanciare la sua tipica mancanza di definitezza. L'autore o l'autrice del testo utopico intratterrebbe, con noi che leggiamo, una sorta di gioco compensativo: meno cose sappiamo sulla collocazione geografica e temporale di utopia, più dettagli riceviamo su com'è fatta e come funziona (pianificazione e aspetto, regole, routine quotidiana, la politica, la religione se presente, e così via).

¹⁹ Vedi anche un classico degli studi sulla relazione tra città e utopia dove questa viene percorsa in lungo e in largo: *Storia dell'utopia*, di Lewis Mumford.

²⁰ Vedi *Le città utopiche*, di Hanno-Walter Kruft (1990).

naturale immaginare la scomparsa della città e con essa ogni punto di riferimento e appiglio identitario e, o, affettivo per i soggetti sopravvissuti.

A partire da Platone, lo stato ideale si basa sulla fondamentale analogia tra organizzazione urbana e essenza dell'anima. Inoltre, Hippodamus, il più popolare architetto dell'antica Grecia, stabilisce la seguente equazione per la ricostruzione di Mileto: la razionalità dello spazio urbano deve coincidere con la razionalità del nuovo ordine sociale. Al centro pone la piazza principale, l'agorà, luogo di incontro e scambio (dal greco *agherein* che significa 'aggregarsi').

Successivamente, secondo Maria Luisa Scalvini e Fabio Mangone, un nuovo interesse per la città e l'architettura emerge con decisione durante il Quindicesimo e il Sedicesimo secolo in Europa, direttamente ricavato dagli antichi Greci – eletti quali ideali predecessori illustri – la cui lezione viene completamente assorbita dal discorso rinascimentale sull'ordine ideale della società, a partire proprio dalla città (355-356). La perfezione architettonica diventa sinonimo di perfezione sociale, compiendo per la prima volta il gesto laico di individuare l'attore principale di questo ordine non più passivamente nel dio cristiano, ma nell'essere umano. Indubbiamente, la produzione critica italiana sulla spazialità nello studio dell'arte e dell'architettura del periodo è massiccia, tracciando contemporaneamente il nesso forte tra dimensione dell'ideale e dimensione spaziale della vita in comune. Rappresentare un ideale significa rappresentare un certo ordine dello spazio: da qui l'idea secondo la quale al centro dell'utopia vi sia una città con determinate caratteristiche rispecchianti i principi di base della società, è assurta a paradigma comune. Per dare un'idea anche indicativa della dimensione del dibattito, ecco alcuni testi e riflessioni chiave, come ricostruiscono puntualmente Scalvini e Mangone: l'invenzione della prospettiva da parte di Piero della Francesca; la pubblicazione del *De re aedificatoria*, di Leon Battista Alberti, 1485 (tradotto in italiano nel 1546); il *Trattato di architettura* di Antonio Averlino 1464 (il quale si fa chiamare Filarete), dedicato a Francesco Sforza, Duca di Milano, con il progetto della città di Sforzinda, mai realizzato; i progetti architettonici di Brunelleschi a Firenze (la città da allora considerata la culla del Rinascimento); l'idea di città come l'equivalente terrestre, laico, della Città Sacra (la Gerusalemme Celeste); l'*Hypnerotomachia*

Poliphili, una storia allegorica scritta da Francesco Colonna e stampato da Manuzio nel 1499 (è un viaggio-sogno a occhi aperti con uno sfondo architettonico grandemente elaborato, con l'immagine dell'isola che anticipa l'Utopia di Thomas More); *Quattro libri di architettura* di Pietro Cataneo 1554 e 1567 (La Valletta, Malta); *I Mondi...* di Francesco Doni pubblicato nel 1552 (360).

Tale produzione mostra come architettura e pianificazione urbana durante il Rinascimento italiano, siano strettamente associate alla dimensione ideale del vivere insieme: la società ideale, utopica, esige una città che rispecchi tale valore. Anche Hanno-Walter Kruft, in *Le città utopiche* (1990), sottolinea come la riflessione filosofica sulla società utopica si sia accompagnata alla progettazione, e in effetti nel suo lavoro Kruft mostra otto casi di città reali basate su un progetto utopico, realizzate proprio a partire dal periodo rinascimentale, in particolare dal Quindicesimo secolo fino al Diciottesimo secolo, non solo in Italia ma anche in Francia, Germania e Stati Uniti. La progettazione della città è il presupposto fondamentale per inaugurare un nuovo vivere insieme, ovvero una società che si auspica migliore di quella o di quelle precedenti, dunque l'utopia è possibile solo a partire dal disegno di una nuova *polis* che ne rispecchi i principi. Come ha osservato Carmelina Imbroscio, “laboratorio del cambiamento non può che essere il luogo in cui la collettività vive garantita da norme e leggi, la città appunto, ad un tempo presupposto indispensabile ed esito imprescindibile della socialità” (261).

L'intima connessione tra città ideale e società ideale sviluppatasi nella cultura occidentale dall'antica Grecia ed elaborata nel Rinascimento prima in Italia poi altrove, avrà grande risonanza nei secoli successivi negli studi di teorici urbani, contribuendo a considerare la città come espressione del desiderio umano di migliorare la propria società e, in definitiva, l'essere umano stesso, come afferma il sociologo urbano Robert Park: “The city and the urban environment are man's most consistent and, on the whole, his most successful attempt to remake the world he lives in more after his heart's desire. [...] in making the city man has remade himself” (*On Social 3*). Il geografo David Harvey, più recentemente, ha reiterato incisivamente tale assunto, affermando:

As we collectively produce our cities, so we collectively produce ourselves. Projects concerning what we want our cities to be are, therefore, projects

concerning human possibilities, who we want, or, perhaps even more pertinently, who we do not want to become. (Harvey 2000, 159)

Secondo il geografo, fondare una città significa proseguire semplicemente un discorso su noi stessi, su cosa vorremmo diventare, a partire dalle società nelle quali viviamo. Ecco dunque il motivo per il quale interrogarsi sul futuro delle nostre società implica il tentativo di immaginare le città in cui vivremo nel futuro: non è un caso che utopia e fantascienza – i generi per eccellenza del possibile – siano anche di recente incentrati sui modi in cui il cambiamento climatico impatterà sulle nostre città e come questo implicherà un nuovo assetto non solo fisico ma anche sociale e culturale²¹.

A dimostrare quanto città e utopia siano diventate in qualche modo coincidenti, sono le osservazioni di Isabella Pezzini che ha riconosciuto una serie di caratteristiche principali dello spazio rappresentato nella tradizione utopica. Queste sono solitamente l'espressione di un principio unico su cui si basa un ordine geometrico rigido che dovrebbe rispecchiare la perfezione dell'ordine sociale che lo abita. Secondo Pezzini tale ideale urbano possiede i seguenti elementi ricorrenti:

- Discontinuità (separazione fisica)
- Singolarità: isolamento spaziale equivale a isolamento temporale. Lo spazio utopico è lontano dalla geografia e dalla storia umane di chi legge
- Organizzazione interna unica: lo spazio utopico consiste nell'espansione di un singolo punto di vista, un singolo principio che viene ripetuto (similmente funziona anche il Razionalismo in architettura). Relazione esplicita tra organizzazione spaziale e il modo di funzionamento della società utopica (233).

²¹ Un riferimento per tutti è senz'altro lo scrittore californiano Kim Stanley Robinson con il suo recente *New York 2140*, in cui lo scioglimento dei ghiacci ha innalzato i livelli dei mari e degli oceani talmente tanto da rendere la New York del futuro una nuova Venezia che costringe i sopravvissuti delle varie "ondate" a stabilirsi sui piani più alti dei suoi famosi grattacieli e a migrazioni massicce, sia di persone sia di animali.

Tale lista di caratteristiche è utile se la consideriamo una descrizione dei principali elementi dei primi testi utopici, non se dovessimo adottarla come lista di requisiti, perché le utopie possono essere abbastanza diverse l'una dall'altra.

Vita Fortunati analizza invece i principali tratti dello spazio urbano nella tradizione utopica inglese. La fonte principale per l'immaginazione alla base di questi testi, come afferma la studiosa, è certamente la città di Londra, ma con due tendenze principali ben distinte:

- a. **Legislativa:** esemplificata dalla costruzione della città. Da Mumford (1923) possiamo includere in questa tendenza le utopie basate sull'architettura razionale. Sono utopie progressiste basate sulla razionalizzazione del presente.
- b. **Pastorale-arcadica:** la figura del giardino è centrale, e la relazione tra essere umani e natura è altrettanto fondamentale. Queste sono le utopie escapiste e le loro caratteristiche peculiari sono l'irregolarità e l'asimmetria (*Le città* 255).

Secondo Fortunati, “da questa duplice matrice si evolvono le due principali tendenze urbanistiche del Novecento” (256). Dalla prima tendenza legislativa si sviluppa infatti il Razionalismo di Le Corbusier, mentre alla tendenza pastorale-arcadica è ispirata la Città-giardino di Ebenezer Howard e Frank Lloyd Wright. Secondo la studiosa queste due tendenze possono essere osservate in maniera esemplare nelle principali utopie letterarie della tradizione in lingua inglese.

In *Looking Backward* di Edward Bellamy, la città utopica di Boston è rappresentata come un paradiso tecnologico e la natura è estremamente controllata e relegata a un ruolo secondario. Le macchine prevalgono e l'atmosfera è permeata da uniformità e artificialità. Tale rappresentazione incarna la tendenza legislativa (a) sopra menzionata. In *News from Nowhere* (1890) di William Morris, l'utopica Londra è invece una piccola cittadina medievale ed è rappresentata come una città-giardino pulita e senza sobborghi. Contro il principio di uniformità, ogni palazzo è differentemente adattato al paesaggio naturale. Inoltre, la natura qui non è controllata ma è parte integrante della conversazione con gli abitanti. Tale rappresentazione incarna la tendenza pastorale-arcadica (b) sopra

menzionata ed è escapista perché torna a una fase preurbana della storia della città in un idillio di convivenza pacifica con la natura.

Secondo la panoramica elaborata da Fortunati sul genere (256), questa doppia tendenza è diventata centrale durante il Diciottesimo secolo, in seguito alle conseguenze sempre più lampanti dell'industrializzazione sfrenata, sulla quale com'è noto, anche Dickens ha scritto vividamente nelle sue opere. La metafora della città come un grande polipo o alveare sovraffollato inizia a diventare prevalente nell'immaginario letterario e presto va ad alimentare le cupe fantasie urbane del genere specificamente distopico.

Tuttavia, non mancano ambiguità molto interessanti come il caso di H.G. Wells, l'autore di utopie che ha dimostrato un'ambivalenza forte nel proprio rapporto con la città utopica e distopica, secondo Fortunati (257). Da un lato, Wells in *A Modern Utopia* – pubblicato nel 1903 – immagina una Londra dove l'aria è pulita e l'avanzamento tecnologico ha cambiato in positivo l'aspetto della città:

One will come into this place as one comes into a noble mansion. They will have flung great arches and domes of glass above the wider spaces of the town, the slender beauty of the perfect metal-work far overhead will be softened to a fairy-like unsubstantiality by the mild London air. It will be the London air we know, clear of filth and all impurity [...] The gay and swiftly moving platforms of the public ways will go past on either hand, carrying sporadic groups of people, and very speedily we shall find ourselves in a sort of central space. (*Modern pos. kindle* 2471 di 4145)

Qui la città, con una struttura che ricorda un maestoso ma non opprimente duomo di vetro, diventa addirittura una 'noble mansion' dall'aria pulita, un'immagine tutt'altro che vicina alla Londra intorno alla fine dell'Ottocento, quando la classe operaia viveva stipata in terribili abitazioni con altrettanto terribili condizioni igieniche. Tuttavia, l'autore che ha immaginato una Londra utopica in cui la tecnologia si accompagna a un'atmosfera di gradevolezza, è lo stesso che ha profetizzato le

pericolose derive di tale sviluppo in società future distopiche come quella descritta in *When the Sleeper Wakes* (del 1899), in cui le città si sono ingrandite sempre di più con l'arrivo di nuova forza-lavoro: "And the big towns grew. They drew the worker with the gravitational force of seemingly endless work, the employer with their suggestions of an infinite ocean of labour" (pos. kindle 1686 di 3435). Nel romanzo, l'immagine più frequente è quella della città che fagocita sempre più masse di persone – "The city had swallowed up humanity" (pos. kindle 1696 di 3435) – sfruttando le recenti invenzioni tecnologiche: "And now, logical consequence of an epoch of invention, was this huge aggregation of men" (1696 di 3435).

Quest'affluenza massiccia verso le grandi città, ha fatto sì che la zona intermedia tra città e campagna che caratterizzava Londra (e la maggior parte delle nostre città) ora risulti per Graham, il protagonista, tristemente desertificata:

That gradual passage of town into country through an extensive sponge of suburbs [...] existed no longer. Nothing remained of it but a waste of ruins here, variegated and dense with thickets of the heterogeneous growths that had once adorned the gardens of the belt (When pos. kindle 2098 di 3435)

Con queste e altre pagine, Wells influenzerà fortemente il canone distopico e fantascientifico, a partire proprio dal topos della città tecnologica e burocratizzata che cresce in maniera incontrollata fagocitando l'individuo e le sue libertà d'azione.

Se volgiamo lo sguardo ai testi contemporanei, la distinzione individuata da Fortunati tra modello legislativo e arcadico-pastorale non sembra essere ancora valida, se consideriamo le due tendenze come autonome e esclusive. Innanzitutto, a prevalere è il genere distopico che in tempi recenti mostra una componente di ibridità maggiore: un caso non esclude l'altro ma, ad esempio, potrebbe esserci una rappresentazione "legislativa" e razionalista con una piccola enclave che sembra escapistica. L'aspetto che sicuramente risulta evidente, come si vedrà nell'analisi (cfr. Cap. 3), è la generale scomparsa della città dal centro, o anche come sfondo, della narrazione: è proprio questo aspetto che caratterizza i romanzi qui analizzati. Tenterò di problematizzare questa assenza, che a

mio parere è da associare a un senso di crisi e spaesamento più generalizzato nei confronti della nostra vita nelle città, che sappiamo saranno sempre più sovraffollate in futuro e sempre più fuori dal nostro controllo, principalmente in relazione agli effetti del cambiamento climatico (inondazioni, uragani, nuove migrazioni massicce), ma anche in relazione all'inasprirsi delle disuguaglianze sociali. Come si vedrà nell'analisi dei testi che compongono il corpus, l'aspetto che sembra rispondere in senso positivo a questa disperazione "spaziale", sembra essere un soggetto in transito, unico depositario di un impulso utopico che vaga nello spazio urbano.

Fin qui ho esplorato i riferimenti principali della teoria utopica, mentre nella prossima sezione explorerò quelli degli studi sullo spazio, i quali insieme ai primi costituiranno le coordinate fondamentali per l'analisi dei romanzi.

1.2 SPAZIO E LUOGO

As many people have been saying, 'Space is hot'.
(Bertsch and Sterne citati in Crang and Thrift 2000)

La presente sezione è dedicata agli studi sullo spazio e, in particolare, i primi paragrafi sono incentrati sulla 'triade francese', ovvero i tre critici e filosofi che hanno rivoluzionato la prospettiva del pensiero della categoria spaziale: Henri Lefebvre, Michel Foucault e Michel de Certeau. Una sezione successiva è invece dedicata allo *spatial turn* e al suo portato teorico nel dibattito sullo spazio e, come si vedrà, tale tendenza di pensiero è in qualche misura debitrice dei filosofi della 'triade' francese.

Come testimonia la 'svolta spaziale' che dalle scienze sociali ha fatto irruzione negli studi umanistici, e come testimonia anche il successivo proliferare di studi e ambiti di ricerca come la

Geografia Letteraria e la Geocritica, dagli anni novanta del Novecento la categoria teorica di spazio ha iniziato a gravitare fuori dal suo ambiente usuale – la geografia, appunto – per esplorare nuove possibilità di elaborazione teorica in altri campi²².

Lo spazio ha smesso gli abiti, fin troppo statici, della metafora, e abbandonato definitivamente quelli che lo limitavano a semplice sfondo degli eventi, per poi riemergere nel dibattito dei teorici sociali e dei critici letterari nel ruolo di agente, attivo per definizione, e interlocutore dei personaggi, un elemento dunque colpevolmente rimosso dalla nostra interazione con il mondo. Con questa pionieristica premessa in mente, la relazione tra rappresentazione e realtà è stata, in questi studi, profondamente riconfigurata in modi innovativi grazie alla loro specifica attenzione rivolta allo spazio, non solo e semplicemente per l'investimento valoriale e di significati che un soggetto gli attribuisce, ma anche perché lo spazio produce a propria volta significati, stabilisce e distingue azioni, investimenti, pratiche possibili e, dall'altro, pratiche interdette.

Iniziare un discorso sullo spazio potrebbe anche costituire una pratica utile per comprendere come le persone si considerano parte di una certa società o di un gruppo sociale in particolare, come si relazionano gli uni con gli altri, e anche come potrebbero sovvertire i meccanismi del potere autoritario, del controllo, dell'esclusione e della prevaricazione. La mia intenzione è di comprendere queste dinamiche al livello della rappresentazione, ovvero interpretare l'urbano e il non urbano nei romanzi utopici e fantascientifici. Prima però di procedere con l'analisi degli spazi e dei luoghi letterari, dedicherò alcuni paragrafi a questa relazione tra la categoria dello spazio e gli studi umanistici. Il tentativo di affrontare i teorici – filosofi, geografi, sociologi, studiosi della letteratura, scrittori e scrittrici, poeti e poetesse – che hanno dedicato parte o più del proprio lavoro alla spazialità, sarebbe una scelta poco sensata, talmente tanti sono i nomi da menzionare con le rispettive teorie, più e meno elaborate. Per questo motivo ho deciso di menzionare in questa parte quelle voci che sono sì

²² Un prezioso compendio per orientarsi nella miriade di contributi critici è *Key Thinkers on Space and Place*, a cura di Hubbard e Kitchin. Il volume è giunto a una seconda edizione ampliata (2011).

fondamentali, ma che sono soprattutto più rilevanti ai fini della presente ricerca e del discorso sull'impulso utopico in relazione a uno spazio distopico che la sottende.

Come ho accennato, un altro motivo è senz'altro la difficoltà che implicherebbe l'operazione di elencare o nominare le numerosissime teorie, ma soprattutto perché ciascuna inizierebbe a ramificarsi a propria volta con collegamenti molteplici, data l'interdisciplinarietà della categoria di spazio, che in questi termini eguaglia quella di utopia. Spazio e utopia fungono di per sé come punti all'interno di una rete che a propria volta sono attraversati trasversalmente da altri studi e altre tematiche, ricevendo da ciascuno una possibile nuova direzione. Da questo punto di vista, la metafora arborea della ramificazione non è abbastanza precisa, perché implica un ordine gerarchico di importanza. Potremmo allora assecondare l'invito che Umberto Eco ci rivolgeva nell'*Antiporfirio*, ovvero rifiutare la struttura gerarchica dell'albero per preferire il rizoma deleziano, una struttura che prolifera di connessioni crescendo non da un principio a cui seguono dei sottoprincipi, ma da principio a principio (da segno a segno), lateralmente, un'immagine senza dubbio più affine al ricchissimo insieme di studi sullo spazio e la spazialità dalle scienze sociali all'ambito umanistico (e all'utopia). Per orientarmi tra le varie posizioni critiche di studiosi e studiose, ho fatto riferimento al volume *Thinking Space*, a cura di Mike Crang e Nigel Thrift (2000), un'antologia dall'impianto spiccatamente filosofico che ha il merito di iniziare la propria trattazione sin dai predecessori dei teorici dello spazio, ad esempio Walter Benjamin, Georg Simmel, Mikhail Bakhtin e Ludwig Wittgenstein; è stata senz'altro utile anche la lettura di *Key Thinkers of Space and Place*, curato da Phil Hubbard e Rob Kitchin (2010), una sorta di enciclopedia contenente le voci dei teorici e delle teoriche della spazialità che mi ha permesso di rintracciare collegamenti tra posizioni e teorici lontani per disciplina di provenienza; infine ho fatto riferimento a *Spatiality* di Robert Tally Jr. (2013) che fornisce una panoramica ragionata sull'attenzione recente rivolta alla categoria dello spazio sviluppata dalla critica letteraria negli ultimi anni, accanto all'antologia curata da Kevin McNamara che esplora a vari livelli l'attenzione per la città da parte degli studi letterari. Oltre alla consultazione dei singoli testi di singoli studiosi, queste raccolte e antologie critiche sono state fondamentali per rintracciare i vari legami e

richiami esistenti tra ambiti spesso differenti e tra i vari approcci più pregnanti per questa ricerca, in particolare per una lettura dello spazio in senso critico-sociale e la sua dimensione letteraria.

In relazione agli aspetti più salienti che emergeranno dall'analisi dei romanzi, procederò di seguito nell' esporre alcune voci imprescindibili degli studi sullo spazio che hanno una risonanza particolarmente rilevante se applicati alla letteratura. Come menzionato in precedenza, dopo le parti dedicate alla triade francese, allo *spatial turn* e allo spazio in letteratura, un ulteriore paragrafo sarà concentrato sulla diaspora, sul topos del camminare e del nomadismo, con ulteriori riferimenti a quelle posizioni critiche rilevanti per la ricerca qui condotta sull'utopia, ma anche per chi volesse addentrarsi in "territori" critici più concentrati sulla dimensione spaziale. Quest'ultimo paragrafo è fondamentale perché qui si inizia a intravedere la direzione che la ricerca prende nel corso dell'analisi dei testi: un'attenzione particolare all'elemento della dispersione e del nomadismo, intrecciati inestricabilmente con l'impulso utopico di soggetti in cammino, fuori da spazi distopici.

Prima di addentrarmi nella trattazione teorica però, è necessaria una precisazione linguistica: sin qui ho utilizzato la parola spazio in senso molto generico, ma da qui in poi, vi saranno occasioni in cui parlerò di *luoghi* e non semplicemente di spazi. La distinzione tra spazio e luogo a cui faccio riferimento è quella elaborata dal geografo Yu-Fu Tuan, autore di *Space and Place* (1977). Tuan distingue spazio e luogo secondo il seguente principio fondamentale: se con la parola "spazio" si intende una porzione misurabile e osservabile della superficie del mondo, con "luogo" si intende uno spazio al quale sono stati associati valori, significati ed esperienze da parte di uno o più soggetti. Tale distinzione è abbastanza sovrapponibile con quella più nota tra luogo e nonluogo proposta da Augé nel 1992, a cui farò riferimento nell'analisi di quegli spazi anonimi e abbandonati che vengono presi in carico da un soggetto, o da un intero gruppo, e risemantizzati, rivalorizzati: è il caso dell'ala dell'aeroporto di Severn City trasformata in Museum of Civilization in *Station Eleven* (cfr. 3.2)

1.2.1 La triade francese: Lefebvre, Foucault, de Certeau

Se è vero che lo *spatial turn* si afferma distintamente negli anni novanta, è anche vero che esso non “nasca” propriamente dal nulla. Tutt’altro, questa nuova attenzione si sviluppa dalla presa di coscienza che la categoria dello spazio è stata già riconosciuta nella sua importanza dai filosofi e sociologi francesi quali Henri Lefebvre, Michel Foucault e Michel de Certeau sin dalla fine degli anni sessanta, e che tale lezione vada dunque rifatta propria, più energicamente e sistematicamente. Sebbene abbiano dato importanza ad aspetti e prospettive differenti sulle quali mi soffermerò di seguito, i tre teorici possono essere considerati i punti di riferimento degli studi sullo spazio e dell’esperienza urbana e, a ragione, sono considerati i filosofi chiave che hanno anticipato lo *spatial turn*.

La produzione sociale dello spazio: Henri Lefebvre

Il filosofo e urbanista marxista Henri Lefebvre è riconosciuto come colui che più di altri ha contribuito alla rivalutazione della dimensione sociale della spazialità ed è considerato un pilastro teorico all’interno degli studi sullo spazio in chiave anticapitalista. Il suo lavoro ha influenzato, tra i tanti, Michel Foucault.

Il suo lavoro principale, *La Production de l’espace* (1974) è stato tradotto in inglese nel 1991: questa data spiega come mai il recupero della sua lezione sia avvenuta non prima di allora e ci permette di iniziare a collocare temporalmente l’emergere dello *spatial turn* che ampiamente si è basato sull’influenza del suo lavoro. L’ipotesi da cui parte il teorico è che lo spazio è *prodotto socialmente*, e non può essere dunque inteso come mero contenitore o sfondo della vita quotidiana: “[...] the space thus produced also serves as a tool of thought and of action; that in addition to being a means of production it is also a means of control and hence of domination, of power; yet that, as such, escapes in part from those who would make use of it” (Lefebvre 26). Lo spazio viene dunque utilizzato quale strumento di pensiero e azione, divenendo dunque anche strumento di dominio ma, ecco che in quello che potremmo definire come un ‘guizzo’ utopico di Lefebvre, se lo spazio è anche

lo strumento del potere, il potere non lo possiede interamente perché lo spazio può sfuggirgli e dunque dei momenti di appropriazione controegemonica sono sempre possibili.

L'obiettivo principale di Lefebvre è quello di demistificare lo spazio della società capitalista attraverso la scoperta delle dinamiche interne che lo producono, a partire dalla premessa che lo spazio sociale è mentale e fisico e in tali dimensioni diverse andrebbe indagato:

Social space will be revealed in its particularity to the extent that it ceases to be indistinguishable from mental space (as defined by the philosophers and the mathematicians) on the one hand, and physical space (as defined by practico-sensory activity and the 'perception' of nature) on the other. (Lefebvre 27)

Come enfatizzato da Arry Merrifield, grazie a Lefebvre il pensiero critico dello spazio ha subito una vera e propria detonazione, grazie a una prospettiva inedita e decisamente dinamica:

Now, in Lefebvre's hands, space becomes redescribed not as a dead, inert thing or object, but as organic and fluid and alive; it has a pulse, it palpitates, it flows and collides with other spaces. And these interpenetrations – many with different temporalities – get superimposed upon one another to create a *present* space. (Merrifield 171)

L'aspetto più importante della sua teoria è la 'triade spaziale', secondo la quale, per Lefebvre, dobbiamo distinguere: 1) uno spazio vissuto (o *spazio rappresentazionale*) che è lo spazio del quotidiano; 2) uno spazio concepito (o *rappresentazioni dello spazio*) che si riferisce allo spazio concettualizzato, quello progettato e costruito dai tecnocrati, architetti, pianificatori urbani, ingegneri, eccetera. In tale rappresentazione, ideologia, potere e sapere sono incarnati; 3) uno spazio percepito (o *pratiche spaziali*) che include "routes and patterns of interaction that link places set aside for work, play and leisure" (175). Ciascuno di loro dovrebbe essere considerato come in relazione a seconda dei significati e i valori che il tempo presente storico gli attribuisce.

Nella nostra società, sostiene Lefebvre, ciò che è vissuto e percepito è secondario rispetto al concepito (lo spazio dell'ideologia, il potere e il sapere imposti), che sebbene astratto è in grado di

strutturare il nostro modo di pensare gli spazi e come li rappresentiamo; gli spazi possono strutturare le nostre vite. Per questo motivo Lefebvre ha invocato il primato del vissuto e del percepito sul concepito, attraverso azioni che hanno luogo nella vita di tutti i giorni, come ha affermato in *Critique de la vie quotidienne* (1961), tradotto anch'esso in inglese soltanto negli anni novanta. La mistificazione dello spazio urbano deve essere affrontata e contrastata attraverso forme di resistenza e creatività²³ che per Lefebvre iniziano proprio dallo spazio stesso, dal momento che esso può essere *enacted*. Oggi l'eredità della lezione di Lefebvre è visibile in maniera distinta in diversi movimenti che rivendicano i diritti di cittadini e cittadine, specialmente di minoranze, attraverso una rivendicazione fisica delle strade e degli spazi pubblici delle città in tutto il mondo²⁴.

Il suo presupposto fondamentale, secondo cui lo spazio è socialmente prodotto, non è qualcosa che dovremmo dare per scontato. I luoghi del nostro quotidiano sono pensati con determinate finalità e per favorire o sfavorire determinate condotte. Tale principio è fondamentale per la mia analisi dei modi in cui, nei romanzi, lo spazio urbano *concepito* dal gruppo egemone è uno spazio che ha il compito di mantenere divise le classi di lavoratori e i ceti abbienti: è il caso della Direzione in *On Such A Full Sea* e delle Aziende nella trilogia *MaddAddam*, per cui chi detiene il potere si occupa di mantenere divisi i vari gruppi nelle varie enclaves o di mantenerne esclusi altri ancora in quel *fuori* degradante e pericoloso costituito dalle “Province” (nel primo romanzo) o dalle “pleeblands” (nel

²³ Per Lefebvre i festival, ad esempio, incarnavano tale spirito di rivendicazione dello spazio urbano legato a un sentimento di intenso piacere, di *jouissance*. Tale componente di gioiosità non molto distante dalla dimensione del gioco, gli derivava dalla forte influenza che i Situazionisti esercitarono sul suo pensiero non solo per l'elemento del festival, ma anche nel considerare l'episodio della Comune di Parigi del 1871 un esempio di rivoluzione squisitamente urbana che il Sessantotto parigino non era troppo lontano dall'auspicarsi (Merrifield 180). A dimostrare i legami comunque esistenti tra loro, Merrifield ci ricorda che Lefebvre insegnò per qualche tempo a Guy Debord, figura di spicco del movimento situazionista e lavorò con altri membri del gruppo almeno fino al 1963. Secondo alcuni, addirittura, da parte di Lefebvre ci fu molto più di una certa sensibilità ai loro temi, tanto che venne accusato di plagio (Merrifield 179).

²⁴ Cfr. *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, di Harvey (2013).

secondo). Tale spazio però, inizia ad essere *vissuto e percepito* come distopico da uno o più abitanti e successivamente messo in discussione, aprendo la strada per un impulso utopico. È chiaro dunque quanto ogni luogo possa essere complesso e, contemporaneamente, quanto sia in grado di agire attivamente sul soggetto che lo abita o che è costretto ad abitarlo. Su tale aspetto si concentra l'attenzione di un altro filosofo, Michel Foucault, il quale come si vedrà fa propria la lezione lefebvrina sullo spazio e le relazioni di potere che questo contribuisce a stabilire e perpetrare, attraverso la sua ben nota analisi degli spazi delle istituzioni dedicati al controllo e alla disciplina dell'individuo diffusi nel diciottesimo secolo, mostrando come una determinata organizzazione degli spazi contribuisca a riproporre, rafforzandole, quelle stesse relazioni di potere unitamente al controllo e alla disciplina.

Mappare i luoghi del potere: Michel Foucault

Michel Foucault, usando come presupposto l'idea rivoluzionaria di Lefebvre dello spazio come attivo e demistificante, coinvolto nella perpetrazione di determinati rapporti di potere, ha concentrato la propria attenzione sullo sviluppo delle strutture che nel diciottesimo secolo si occupavano di dispiegare nuove forme di organizzazione sociale. Il risultato, com'è noto, è una sorta di 'cartografia del potere' tutt'oggi ampiamente centrale in ogni riflessione critica sullo spazio, e sul tipo di relazione che esso sviluppa con gli individui che lo abitano e vi sono costretti. Le sue analisi, sebbene incentrate su un determinato periodo storico (il diciottesimo secolo), costituiscono ancora oggi un presupposto fondamentale per leggere criticamente i luoghi e il tipo di valorizzazione dell'individuo che essi presuppongono.

In *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) – con l'ormai famosa trattazione del *Panopticon* di Jeremy Bentham – *Naissance de la clinique* (1963) e *Histoire de la folie* (1961), nei quali ha analizzato la nascita delle istituzioni della clinica e della prigione, Foucault mette a fuoco le modalità con le quali gli individui sono progressivamente esposti a un processo capillare di condizionamento, sorveglianza e deumanizzazione, unitamente al modo in cui lo spazio abbia giocato

un ruolo fondamentale per raggiungere quegli scopi. Nel primo testo, in particolare, lo sviluppo storico dell'idea di imprigionare le persone in determinate strutture è messo in relazione ai modi utilizzati per gestire e organizzare la vita nelle città in cui esplodeva la peste, per Foucault l'origine di una nuova emergenza di separazione, organizzazione e disciplina dei cittadini e delle cittadine. Accanto a questa ricostruzione storica, Foucault fa ampia eco alla premessa lefebvrina che lo spazio è prodotto e, a propria volta, *ci produce* – attraverso il modo in cui ci permette o non ci permette di compiere determinati passaggi, aggregazioni o movimenti – mostrando come un principio di pianificazione sia in grado di incarnare un certo rapporto dei soggetti tra loro e lo spazio. In tal caso, un ordine costante che controlla e opprime gli individui a partire dal monitoraggio continuo dei corpi, è facilmente fatto proprio dagli individui stessi che, consci di essere visti ma incapaci di vedere chi li guarda – “[Ciascuno] È visto ma non vede; oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione” (Foucault 2014, 218) – interiorizzano il controllo in maniera ininterrotta, comportandosi di conseguenza senza che sia necessario l'esercizio di una forza diretta che impartisce un ordine.

Tutt'oggi, lo studio foucauldiano dell'evoluzione del dispositivo del *Panopticon* di Bentham, da istituzione di prigionia a strumento disciplinare applicabile ad altri ambiti e ad altri soggetti, mostra ancora la propria validità:

È un tipo di inserimento dei corpi nello spazio, di distribuzione degli individui gli uni in rapporto agli altri, di organizzazione gerarchica, di disposizione dei centri e dei canali di potere, di definizione dei suoi strumenti e dei suoi modi di intervento, che si possono mettere in opera in ospedali, fabbriche, scuole, prigioni. Ogni volta che si avrà a che fare con una molteplicità di individui cui si dovrà imporre un compito o una condotta, lo schema panoptico potrà essere utilizzato. (Foucault, *Sorvegliare* 224)

Lo spazio penitenziario pensato da Bentham è applicabile per Foucault a ogni luogo circoscritto in cui si debba sorvegliare un certo numero di persone – in prigione come a scuola, nella caserma come

nell'ospedale psichiatrico – e senza il ricorso diretto alla violenza, perché la consapevolezza dello stato perpetuo di sorveglianza cui si è sottoposti ha un forte potere preventivo:

In ognuna delle sue applicazioni, esso permette di perfezionare l'esercizio del potere. E in numerosi modi: perché può ridurre il numero di coloro che lo esercitano, moltiplicando nel contempo il numero di quelli sui quali si esercita. [...] Perché, in queste condizioni, la sua forza è di non intervenire mai, di esercitarsi spontaneamente e senza rumore, di costituire un meccanismo i cui effetti si concatenano gli uni agli altri. Perché, senza altro strumento fisico che un'architettura e una geometria agisce direttamente sugli individui. (224)

Secondo Foucault, l'ambizione alla base di tale sistema disciplinare arriva a prefigurare un controllo capillare:

Bentham sogna di fare una rete di dispositivi che sarebbero ovunque e sempre all'erta, percorrendo la società senza lacuna né interruzione. L'ordinamento panoptico fornisce la formula di questa generalizzazione: il programma a livello di un meccanismo elementare e facilmente trasferibile, il funzionamento di base di una società tutta attraversata e penetrata da meccanismi disciplinari. (228)

Il rimando al Grande Fratello orwelliano è rapido e oramai, scontato: dalla costante crescita della presenza di telecamere nelle città, soprattutto in seguito alla retorica securitaria dell'antiterrorismo, all'onnipresenza di smartphone in grado di registrare ogni evento in ogni parte del mondo e di diffonderla a chiunque e ovunque, fino ai droni²⁵.

²⁵ *The Circle* (2013) di Dave Eggers rielabora e riattualizza il sistema disciplinare panottico di Foucault intrecciandolo con i più recenti sviluppi della tecnologia: Orwell incontra la retorica da community della Silicon Valley. Al centro del romanzo vi è lo spazio chiuso di un'azienda pensata su modello delle sedi di Facebook o Google, in cui retorica aziendale e intrattenimento per i dipendenti si fondono. Il vetro, onnipresente, incarna il diktat della trasparenza che raggiunge apici inquietanti quando i politici devoti, appunto, alla Trasparenza, scelgono di attivare una telecamera che li renderà monitorabili ventiquattr'ore su ventiquattro, da ogni utente del globo.

Certamente, dal punto di vista degli studi utopici l'analisi di uno spazio così composto e strutturato, diventa ancora più interessante nel momento in cui vi si sviluppa un impulso utopico in attrito: l'analisi dei romanzi mostrerà come le dinamiche attraverso cui si materializza questo desiderio e principio di speranza, sono dinamiche spaziali di fuoriuscita, di evasione. Non solo: la mia ipotesi è che vi sia una consapevole scelta dell'erranza come status utopico in contrapposizione alla chiusura spaziale distopica originaria, quasi una mossa impensabile rispetto all'ordine pervasivo à la Bentham studiato da Foucault.

Un esempio di questo tipo di minaccia – sorveglianza e condizionamento – è messo in scena nelle distopie classiche come *La notte della svastica* di Katherine Burdekin (1937), *1984* di George Orwell (1948), *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, fino alle distopie più recenti come quelle qui analizzate. In *On Such a Full Sea* (2014) a B-Mor, la comunità di provenienza della protagonista è simile ad altri insediamenti interamente occupati da lavoratori, c'è un circuito di telecamere interno monitorato dalla Direzione, e una routine estremamente rigida che la popolazione ha fatto propria, persuasa che la componente di prevedibilità della propria vita contribuisca alla propria sicurezza, e che il livello quasi paranoico di controllo delle attività di produzione gli attribuisca un'aura particolare che rende gli abitanti in qualche modo preziosi per le classi più abbienti, alle quali forniscono vestiti, oggetti e cibo.

In *MaddAddam*, grazie ai flashback in cui si fa riferimento alla vita antecedente al collasso, sappiamo che il mondo è diviso in *Modules* – comunità chiuse a uso esclusivamente residenziale – e in 'Compounds', comunità chiuse ma di maggior livello, che oltre ad essere residenziali includono anche uffici e laboratori dove sono impiegati i residenti, i quali in tal modo sono dispensati dall'uscire dal Recinto per andare a lavoro. I Compounds sono recintati e monitorati, assicurati contro ogni contatto con lo spazio esterno, cioè le *pleeblands*, luoghi di rango inferiore e nei quali il crimine, la povertà, la corruzione e la violenza, secondo un giudizio diffuso, vanno ad accumularsi costituendo

una grave minaccia²⁶. Anche il romanzo più recente di Margaret Atwood, *The Heart Goes Last* (2015), torna sulla classica distopia dove ai fini di aderire a un progetto dichiarato come utopico, mirato al miglioramento di ciò che rimane della specie umana, una coppia rimasta senza casa e senza soldi accetta di vivere rinchiusa a vita in una città recintata, al cui interno vi è una prigione a sua volta recintata. In cambio di beni di prima necessità, di una casa e di sicurezza, a rotazione cittadini e cittadine alternano mesi in “libertà” – lavori solitamente umili con orari serrati – a mesi in reclusione, così da evitare l’insorgere della disoccupazione. Tutti gli ambienti sono rigidamente controllati tramite telecamere; la routine e i percorsi delle persone sono monitorati attraverso un tracciamento di ingresso e uscita dalle varie postazioni e da localizzatori gps.

Per concludere sull’apporto che la teoria foucauldiana offre per un’analisi critica dello spazio rappresentato in letteratura, con una rilevanza non trascurabile per il genere utopico e fantascientifico nei quali il discorso della valorizzazione e l’intenzionalità sono centrali, va senz’altro ricordata la nozione di “eterotopia” sviluppata da Foucault (2008) nel corso di due conferenze tenute nel 1966. Il concetto di eterotopia permette di considerare quegli spazi che sono, secondo la definizione del filosofo francese, “luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi” (Foucault, *Utopie* 12). Le eterotopie sono gli spazi “assolutamente altri”, le “utopie situate” perché a differenza delle utopie sono dei luoghi reali, ma come le prime sono luoghi legati all’immaginazione. Ogni società ne produce – ad esempio cimiteri, prigioni, caserme, scuole, manicomi, i villaggi vacanza e altri – che costituiscono “contestazioni mitiche e reali dello spazio in cui viviamo” (14). L’eterotopia solitamente funziona giustapponendo nello stesso luogo reale luoghi tra loro normalmente

²⁶ Dal momento che l’immagine delle *gated communities* è significativamente presente in questi due romanzi, nell’analisi farò riferimento agli studi su queste particolari forme di organizzazione residenziale tra privati che sembra, di recente, aver conosciuto un nuovo successo, ma nei confronti delle quali si conservano tuttora molti dubbi, non ultimo la pervasività della sorveglianza che ripropone l’analisi foucauldiana.

incompatibili, come fanno il cinema, il teatro o il giardino nella tradizione orientale, che doveva rappresentare, con le sue suddivisioni interne, i quattro elementi del mondo. Esempi di altre eterotopie sono i musei e le biblioteche in cui abbiamo l'ambizione di imprigionare il tempo, mentre i festival, il circo, le fiere e il mercato sono le eterotopie della festa e sono cicliche; e ancora, le prigioni, i collegi e le caserme sono le eterotopie del passaggio e della trasformazione. L'eterotopia dunque è una sorta di luogo-squarcio, uno spazio reale che opera semioticamente incarnando dei significati che a propria volta complica, moltiplica e mette in dialogo l'uno con l'altro²⁷. Riguardo al romanzo *Station Eleven*, avanziò l'ipotesi di considerare l'aeroporto di Severn City come un luogo complesso in cui si stratificano vari livelli di significato, cosa che può configurarlo come eterotopia (cfr. capitolo 3.2).

Contestare lo spazio quotidiano: Michel de Certeau

In maniera quasi complementare allo spazio disciplinare e sorvegliato di Foucault, lo storico e antropologo Michel de Certeau afferma l'idea di un individuo comune che, seguendo traiettorie imprevedibili del tessuto cittadino, riesce a dischiudere itinerari alternativi realizzando forme di resistenza, sottraendosi almeno parzialmente, al controllo: da questo punto di vista non si è lontani da una teoria utopica per cui nello status quo distopico può irrompere, a poco a poco, un impulso utopico di rivendicazione e cambiamento. Inoltre, la teoria di de Certeau è senz'altro in continuità con Lefebvre e la sua fascinazione per atti e pratiche spontanee in grado di demistificare il potere e il sapere incarnati nel panorama urbano, e nella speranza di riaffermare quel "diritto alla città" che dà il titolo al suo pamphlet e che oggi continua ad essere sorprendentemente attuale.

Sin dalle prime pagine de *L'invention du quotidien* (1980), tradotto e pubblicato in Italia dal 1990, de Certeau stabilisce il noto contrasto tra due prospettive visive contrapposte: l'atto di scoprire

²⁷ Un ricco excursus è il recente studio di Paolo Lago (2016) dedicato all'eterotopia della nave, secondo Foucault "la maggiore riserva della nostra immaginazione. L'eterotopia per eccellenza" (Foucault, Utopie 28).

man mano la città camminando, come fa il cittadino o la cittadina che percorre il tessuto urbano, e la vista totalizzante della prospettiva aerea dall'alto, per de Certeau riconducibili a modi diversi di vedere e di fare esperienza dello spazio che implicano ciascuno una diversa presa sul mondo. De Certeau, elaborando la prima contrapposizione ed estendendola a una sua più ampia critica della società consumistica, formula l'ipotesi dell'esistenza delle cosiddette 'tattiche' contrapposte alle 'strategie': le prime corrispondono a quella serie di operazioni, creative e non pianificate che l'individuo mette in atto al fine di aggirare il sistema imposto e perpetrato dalle seconde, che sono istruzioni, divieti, interdizioni di passaggio o percorsi imposti. Per de Certeau tale contrapposizione non è presente soltanto nel modo in cui facciamo esperienza dello spazio urbano, ma anche nella routine professionale informata dal sistema capitalista, alla quale il lavoratore o la lavoratrice può sottrarre dei piccoli momenti, può appunto "deviare" per inceppare il ritmo alienante e continuato della catena di montaggio.

Concentrandoci invece sul suo discorso spaziale, per de Certeau un divieto d'accesso può essere aggirato, ad esempio, circumnavigando un palazzo e imboccando una scorciatoia poco nota. Con quest'immagine il sociologo ci ha restituito il senso di un'urgenza particolare e tipica della vita contemporanea: se da un lato proviamo un senso di alienazione vedendo che parti più ampie dello spazio pubblico ci vengono sottratte, dall'altro esistono sempre i margini per una sorta di cospirazione del cittadino comune, attraverso la riappropriazione creativa di quegli stessi spazi attraverso sotterfugi e invenzioni che sfuggono alle logiche del sistema normativo dominante. La trattazione di de Certeau esercita ancora molto del proprio fascino, anche per i passaggi dedicati al camminare, come quello che segue, parole che risuonano con lo statuto diasporico dei personaggi che andrò esplorando nei romanzi: "camminare significa essere privi di luogo. È il processo indefinito dell'essere assenti e in cerca di uno spazio proprio" (de Certeau 158). Sono righe che rimandano a una specifica tradizione che individua nel movimento più comune dell'essere umano la chiave interpretativa di nuovi modi di raccontare il vivere urbano e il potenziale di radicalità che questo atto comunissimo contiene. Si tratta ovviamente dei testimoni più illustri della nascita della metropoli moderna, Baudelaire e la figura del

flâneur, e la rilettura approfondita e in frammenti che ne diede a propria volta Benjamin attraverso le sue passeggiate parigine (Parigi città del XIX secolo) e che, come vedremo nella sezione dedicata (cfr. 1.4) è una tradizione ancora profondamente influente. Nei capitoli dedicati all'analisi mostrerò quanto tale affermazione dell'antropologo francese riesca sorprendentemente a riacquisire nuova rilevanza quando nel leggere le distopie contemporanee si intravedono, in opposizione a uno spazio e a un sistema chiuso, disciplinare, spersonalizzante e violento, dei personaggi che scelgono di mettersi proprio in cammino, sia in senso letterale sia nel senso più ampio della ricerca di una nuova identità.

Un ambito che ha ulteriormente arricchito la prospettiva critica sulle nostre esperienze dello spazio, sempre in costante dialogo con la triade francese – Lefebvre in primis – è stato lo *spatial turn*, al quale è dedicato il prossimo paragrafo (1.1.2), seguito dall'ultimo in questa sezione incentrata sullo spazio, e che ho scelto di incentrare su una particolare forma spaziale di distopia: le 'gated communities' (1.2.3).

1.2.2 Lo *Spatial Turn*

È soltanto con la traduzione in inglese dei lavori di Lefebvre e Foucault che la loro rivoluzione copernicana dello spazio ha potuto finalmente contagiare studiosi e studiose di ambito anglosassone, dando il via a quel fenomeno comunemente chiamato *spatial turn*, o svolta spaziale. Il dibattito interdisciplinare sullo spazio che dalla geografia ha coinvolto le materie umanistiche, ma non solo in questa direzione, è iniziato nei primi anni novanta.

Al di là del grande impatto dei filosofi francesi, vi sono anche altri elementi che hanno contribuito allo sviluppo di questa ampia tendenza di studi e questi sono rintracciabili nel preciso contesto socioeconomico e culturale tra gli anni ottanta e novanta del Novecento. Rober Tally Jr. ha sottolineato, ad esempio, che senza dubbio il fenomeno della globalizzazione ha contribuito a una profonda riconfigurazione del concetto di spazio nel mondo globalizzato. I legami tra produttori e consumatori su grandi distanze in tutto il globo, distanze percorse e collegate da flussi di beni e

capitale, e da internet – che ovviamente ha complicato il quadro di analisi insieme ad altre tecnologie con l'introduzione di un ulteriore spazio, il 'cyberspazio' – hanno profondamente modificato i comuni concetti di distanza e prossimità. Qualcuno aveva azzardato l'ipotesi di una fine dello spazio, dal momento che la globalizzazione avrebbe, da quel momento in poi, accorciato le distanze, ma in realtà questa, se possibile, ha semmai collocato proprio lo spazio al centro di ogni dibattito sulle nostre società contemporanee e future, in particolare riguardo alle città. Un esempio di analisi in questo senso è la nozione di 'global city' elaborata dalla sociologa Saskia Sassen per parlare di come le grandi città (in particolare Tokyo, Londra, New York), in quanto snodi del mercato globale siano più collegate tra loro a livello transnazionale, che con le rispettive realtà locali. Senza contare che alla globalizzazione andrebbe aggiunta la componente che deriva da un fenomeno in qualche modo affine: la migrazione. Lo spostamento di persone o di interi gruppi, a vari livelli (transnazionale ma anche all'interno dello stesso stato), nonostante non sia "iniziato" certamente con la globalizzazione, ha subito una notevole accelerazione con il suo intensificarsi: più flussi di merci e di capitale, ma anche più flussi di esseri umani. La sproporzione nel diritto di accesso a questi flussi e dei motivi di questo accesso – rifugiati, manodopera, turisti – ha tracciato nuove cartografie della discriminazione mondiale su base etnica, di classe e di genere, tuttora evidenti e lontane dal dirsi pacificate.

Inoltre, sempre nell'ottica di tracciare il contesto socio-storico di affermazione dello *spatial turn*, un altro elemento di influenza sulla riaffermazione della spazialità è stato il cambiamento climatico, una minaccia generale purtroppo in crescita (che piaccia o no ai suoi detrattori). Timori e domande sul come – il *se* è ormai fuori discussione – le nostre città reagiranno agli eventi catastrofici futuri percorrono in lungo e in largo allo stesso modo la fantascienza come le agende politiche ed economiche dei paesi (con svariati e non sempre positivi risultati). Le distopie contemporanee sono spesso ambientate in un paesaggio devastato da tsunami e grandi inondazioni dovuti allo scioglimento delle calotte polari²⁸: è l'acqua il volto delle nuove minacce che dall'esterno sfidano la sopravvivenza

²⁸ Vedi ad esempio *New York 2140* (2017) di Kim Stanley Robinson.

umana, e la natura stessa sembra riaffermare la propria supremazia con mezzi ed effetti inquietanti che minano la presenza umana sulla Terra²⁹.

Nelle righe che seguono, il geografo Denis Cosgrove definisce lo *spatial turn* esplicitando la svolta epistemologica che ne sta alla base:

A widely acknowledged ‘spatial turn’ across arts and sciences corresponds to post-structuralist agnosticism about both naturalistic and universal explanations and about single-voiced historical narratives and to the concomitant recognition that position and context are centrally and inescapably implicated in all constructions of knowledge. (7)

In *The Spatial Turn* (2009), Barney Warf e Santa Arias scelgono di porre l’ambito della Geografia umana al centro di questa svolta intellettuale iniziata negli anni novanta. La geografia umana all’epoca aveva iniziato un processo di diffusione di idee verso altre discipline, con il risultato che oggi i geografi vengono letti anche da chi si occupa di studi umanistici e scienze sociali. Discipline e ambiti di ricerca che solitamente non si concentravano sullo spazio quale oggetto principale della propria indagine, come ad esempio gli studi letterari, i cultural studies e la sociologia, hanno iniziato a preferire una prospettiva più spiccatamente spaziale nelle proprie ricerche.

Il geografo americano Edward Soja è lo studioso principale associato a questo nuovo trend e i suoi testi – *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), e *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996)³⁰ – sono stati rivelatori sotto molti aspetti, tanto da contribuire a farlo riconoscere, in generale, come uno dei teorici principali degli ultimi decenni. Il contributo del lavoro di Soja è stato quello di affermare che gli

²⁹ La *Trilogia dell’Area X* di Jeff Vandermeer (2014), è un notevole esempio di commistione di fantascienza con il cosiddetto ‘New Weird’ (l’autore stesso è l’iniziatore del genere).

³⁰ Un altro grande osservatore dello sviluppo della metropoli nel capitalismo globale, con un occhio alla storia e uno al futuro che l’attende, è Mike Davis il quale, come Soja, ha dedicato proprio a Los Angeles il suo libro più noto: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* pubblicato nel 1990.

individui sono determinati dalle proprie esperienze dello spazio (assumendo qui una chiara distanza dal pensiero critico marxista più ortodosso), ma anche di riproporre in maniera efficace la lezione di Lefebvre sullo spazio triadico, arricchendolo di una prospettiva attenta al discorso della rappresentazione e dell'identità, elementi che gli derivavano dalla teoria postcoloniale (e Homi Bhabha ha in effetti influenzato il concetto di Terzospazio di Soja).

Soja descrive il cruciale riconoscimento che finalmente la categoria di spazio ha ricevuto, nonostante l'impressione negativa iniziale da parte di qualche scettico:

This spatial advocacy is not against historical interpretation, an anti-history, nor is it a substitution of spatial for historical determination, as some skeptics have seen it to be. [...] the Spatial Turn is fundamentally an attempt to develop a more creative and critically effective balancing of the spatial/geographical and the temporal/historical imaginations. (Soja *Taking* 12)

Soja sottolinea come lo *spatial turn* abbia un grande debito nei confronti del pensiero radicale della fine degli anni sessanta a Parigi, confermando quanto si è detto sugli iniziatori di tale svolta: Foucault e Lefebvre. L'importanza che Soja dà agli ultimi anni sessanta in Francia rende ancora più evidente le influenze reciproche tra Lefebvre, Foucault e de Certeau, sebbene quest'ultimo pubblicasse *L'invention du quotidien* più tardi, nel 1980.

Ad ogni modo, per Soja i primi due filosofi possono essere considerati i diretti responsabili del simultaneo intenso dibattito sullo spazio e la sua completa rivalutazione. Se ci soffermiamo sul dato temporale e spaziale di questo fenomeno, e se pensiamo anche ai movimenti culturali, artistici e filosofici come i Situazionisti e gli storici della scuola di Annales come Braudel, Soja fa un distinguo riconoscendo che, secondo lui, “only Lefebvre and Foucault specifically began a radical rethinking of the ontological, epistemological and theoretical relations between space and time” (18). Dunque, lo *spatial turn* è iniziato con loro e specialmente grazie alle traduzioni in inglese tra gli anni ottanta e novanta dei loro principali lavori. La parità ontologica di tempo e spazio veniva finalmente affermata

e da allora ogni studio o disciplina che menziona ‘la svolta spaziale’ o si preoccupa di analizzare sotto un certo aspetto la spazialità, ribadisce il principio citando le famose parole di Michel Foucault:

La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo, è stata, come è noto la storia: temi dello sviluppo o del blocco dello stesso, temi della crisi e del ciclo, temi dell’accumulazione del passato, grande sovraccarico di morti, il raffreddamento che minacciava il mondo. È nel secondo principio della termodinamica che il XIX secolo ha trovato gli elementi essenziali delle sue risorse mitologiche. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l’epoca dello spazio. Viviamo nell’epoca del simultaneo, nell’epoca della giustapposizione, nell’epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. (Foucault 2001, 19)

Il filosofo francese non solo riconosce l’emergere dello spazio quale categoria caratterizzante il pensiero del Novecento, ma sembra indicarlo anche come membrana concettuale attraverso la quale il reale ora si esplicita, sottolineando la nuova urgenza, da parte nostra, di cogliere tale svolta a partire da categorie che diamo per scontate. Nel “viviamo nell’epoca del simultaneo” cogliamo anche l’acuta profezia di Foucault – il filosofo francese scrive quelle righe nel 1967 – sull’arrivo di internet che avrebbe di lì a poco tempo, riarticolato i comuni concetti di ‘vicino’ e ‘lontano’ in modi davvero radicali.

Secondo Soja (2009), il problema del pensiero dello spazio fino ad allora era stato un approccio che si concentrava esclusivamente sullo ‘spazio percepito’ (o pratiche spaziali) per dirla con Lefebvre, che significa, come abbiamo già visto, porzioni mappabili di spazio, ovvero la geografia materiale; oppure, in alternativa, ci si concentrava sulle rappresentazioni dello spazio, lo ‘spazio concepito’ (le rappresentazioni). Nel primo caso, l’impressione di avere delle griglie di riferimento che descrivessero lo spazio aveva scoraggiato una più profonda analisi delle forze causali che avevano prodotto quello stesso spazio, a proposito del quale ci si limitava solo all’osservazione e alla misurazione. Nel secondo caso, focalizzandosi troppo sulla componente dell’immaginario, del non esistente, si presentava il rischio di dimenticare lo spazio reale. A questo proposito il lavoro di

Gaston Bachelard (1957) è stato ampiamente apprezzato, anche se la prospettiva rappresentazionale non era sufficiente per una considerazione più complessa dello spazio.

Per Soja, il maggio del 1968 a Parigi, nel suo momento di ribellione che avrebbe scardinato assunti considerati irremovibili, contribuì grandemente a determinare quello scarto. Per lui, la fondamentale premessa acquisita è che “the geographies we have produced (or were produced for us) can negatively affect our lives but [...] we can act to change these unjust and oppressive geographies” (Soja *Taking* 20).

La risposta, tuttavia, non fu unanimemente positiva. Grazie a Soja scopriamo infatti che Foucault era stato perfino ignorato per le sue posizioni politiche, considerate non abbastanza radicali, e Lefebvre, pur considerato “one of the Twentieth century leading Marxist philosophers and urban thinkers, was set aside for promoting urban spatial causality, even urban revolution, too intensively” (20). Il rifiuto fu via via più deciso, soprattutto a partire dagli anni settanta da parte di teorici marxisti più “intransigenti” (tra i quali Soja annovera Harvey e Castells) che non potevano preferire una causalità spaziale su quella data dal conflitto di classe. Questo tipo di reazione avrebbe interrotto per due decenni un ulteriore sviluppo dello *spatial turn*. Si deve infatti a Soja stesso la riasserzione dei loro principi man mano che i suoi studi proseguirono, e a partire proprio da una prospettiva marxista che secondo lo studioso gli altri avevano dimenticato, o adottato in modo incompleto.

A partire proprio da Lefebvre, Soja in *Postmodern Geographies* (1989) connette la coppia dialettica “socio-spaziale” con l’altra filosofica di “storia e geografia”, notando quanto si continuasse a dare più risalto ad associazioni come “socio-storico” rispetto a “socio-spaziale” o “spazio-temporale”: la geografia e l’elemento spaziale venivano sempre omessi. Cosa fare dunque per una nuova considerazione critica e realmente attenta allo spazio?

The key argument, drawing heavily on Lefebvre, was that spatial processes shaped social form just as much as social processes shaped spatial form. It seemed so obvious to me that spatial relations of uneven development were just as important in theory and political practice as social relations of class (*Postmodern* 21).

Soja ricorda che venne considerato da altri colleghi marxisti di essere un feticista dello spazio e continua con il proprio assunto fondamentale: “Socialization and spatialization were intricately intertwined, interdependent and often in conflict. Neither the spatial nor the social should be privileged over the other, especially in the historical-geographical materialism being so insightfully created by David Harvey and a few others” (21).

A dimostrare l’influenza che soprattutto Lefebvre ha esercitato sul lavoro di Soja, quest’ultimo in *Postmodern Geographies* parla del concetto di ‘trialettica’, ovvero dell’esistenza di Primo spazio, Secondo spazio e Terzo spazio sviluppati poi nei suoi studi successivi *Thirdspace* (1996) e *Postmetropolis* (2000). Quella socio-spaziale è la dialettica chiave per investigare il modo in cui i processi sociali formano e spiegano le geografie ma anche per vedere “how geographies shape and explain social processes and social action” (Soja 2009, 22). Soja ha avuto l’indubbio merito di favorire e stabilire la trialettica “spazialità-storicità-socialità” che, combinata all’altra importante premessa della causalità spaziale urbana, è riuscita a riaffermare una volta ancora e con l’attenzione che meritava, le lezioni di Lefebvre e Foucault, contribuendo a una riflessione più complessa e attenta delle dinamiche che avvengono nei luoghi e come quei luoghi vi contribuiscano o al contrario, possano attenuarle. Un pensiero critico dello spazio va necessariamente accompagnato da una pratica critica, ed entrambi sono fondamentali per sovvertire la distorsione dello storicismo.

Come sottolineano con grande lucidità Warf e Arias nelle parole che seguono, che potremmo considerare significative per quanto riguarda lo *spatial turn*, ma la cui importanza è centrale anche nell’analisi dei testi qui presi in esame, “geography matters, not for the simplistic and overly used reason that everything happens in space, but because *where* things happen is critical to knowing *how* and *why* they happen” (1). I due studiosi articolano il punto teorico centrale dello *spatial turn* con ulteriori passaggi rispetto a quelli elaborati da Soja che abbiamo appena visto. Warf e Arias sottolineano infatti che in passato mentre lo spazio veniva marginalizzato, il tempo era considerato il soggetto centrale ed era stato sottoposto a un processo di linearizzazione: esso corrispondeva a una linea orientata verso il progresso dove il passato era sinonimo di barbarismo e il futuro l’indubbio

miglioramento di ogni stadio precedente della storia umana. Una visione che, come i due autori affermano, “portrayed the past as the progressive, inexorable ascent from savagery to civilization, simplicity to complexity, primitiveness to civilization, and darkness to light” (Warf and Arias 2). Inoltre, parafrasando Edward Said (1978), Warf e Arias evidenziano che “orientalist thought structured the Western geographical imagination such that distance from Europe became equated with increasingly more primitive stages of development” (3). La distanza geografica è assimilata dunque a una distanza temporale-evolutiva, incorporando e perpetrando stereotipi ben precisi.

Inoltre, se Soja aveva individuato come momento e luogo di inizio dello *spatial turn* le teorie di Lefebvre e Foucault tra anni sessanta e settanta e la loro divulgazione a Parigi, Warf e Arias aggiungono un precedente importante ricordando la Scuola di Chicago negli anni venti: è stato qui e allora che i sociologi reintrodussero lo spazio nella conversazione, specialmente seguendo l’analisi urbana di fenomeni legati alle minoranze e focalizzandosi sul tessuto etnico multiforme dei quartieri. Oltre a ricordare questo ulteriore tassello nel quadro che rintraccia le origini della svolta spaziale, anche i due studiosi concordano con Soja nel riconoscere il ruolo di svolta incarnato dai filosofi francesi, specialmente perché si iniziò a pensare allo spazio in relazione al progressivo sviluppo del capitalismo.

Un elemento su cui i due studiosi invece sono in disaccordo con Soja è il giudizio su Harvey, nei confronti del quale Warf e Arias sono meno critici e anzi gli riconoscono il pregio di aver legato la teoria sociale alla componente spaziale. Grazie alla prima, lo spazio è stato reinquadrato come categoria critica: da spazio dato a spazio come prodotto e, come tale, partecipe attivo nella costruzione della vita sociale. Inoltre, ad Harvey i due studiosi riconoscono il pregio di aver combinato in questa delicata conversazione il problema della nostra *agency* spaziale e, aspetto fondamentale per la prospettiva che auspico di adottare efficacemente in questa ricerca, lo ha collegato al discorso sull’utopia.

Harvey nel suo importante *Spaces of Hope* (2000) ha coniato la nozione di ‘dialectical utopianism’, con la quale cerca di affrontare il dilemma di come mantenere integra una certa porzione

di utopia, all'interno del sistema socioeconomico del tardo capitalismo che esprime ampiamente il proprio potere attraverso il modo in cui le città e l'urbano sono concepiti, costruiti e sviluppati. Inoltre, come dirò in occasione dell'analisi del primo romanzo, Harvey sembra mantenere come necessario per l'utopia un certo margine di chiusura spaziale. Affronterò questo spunto e l'utopismo dialettico di Harvey nel primo capitolo di analisi dedicato al romanzo *On Such a Full Sea*, per il quale farò proprio riferimento a *Spaces of Hope* anche in altre sue parti.

A sottolineare ed espandere le premesse dello *spatial turn* è stato anche il sociologo inglese Anthony Giddens, il quale nel 1984 con la sua teoria della strutturazione, affermava come la struttura, il livello più generale della società, e l'*agency*, il livello dell'individuo, non sono più in una relazione dualistica, ma in una relazione osmotica. Per Giddens, pensiero e comportamento “do not simply mirror the world; they constitute it as the outcomes to action. Social structures and relations are thus reproduced and hence simultaneously changed by the people who make them; individuals are both produced by and producers of history and geography” (Warf and Arias, 4). Gli individui sono soggetti *allo* spazio e, contemporaneamente, soggetti *dello* spazio: tale principio si rivela particolarmente significativo se associato all'impulso utopico, grazie al quale i rapporti in cui il soggetto è coinvolto da parte dallo spazio, si presentano come uno status quo che può essere ribaltato nel momento in cui l'individuo riacquisisce *agency*, ovvero prende coscienza di sé e delle proprie capacità di azione in relazione a un contesto che lo limita o, peggio, opprime.

Una postura critica incentrata sui modi e i termini della nostra esperienza urbana, anticipata sopra con la figura di David Harvey, è anche dispiegata nei lavori più recenti di altri pensatori come lo scrittore di fantascienza Samuel Delany in *Times Square Red, Times Square Blue* (1999). In modi diversi, anche Delany ha fatto propria una fondamentale preoccupazione sul destino che attende la nostra libertà di circolazione, ma anche il modo in cui accediamo a determinati servizi e in generale, a come possiamo utilizzare da cittadini e cittadine il suolo pubblico, oltre che venire inclusi come parte attiva dei progetti urbanistici delle nostre città. Inoltre, cosa forse ancora più fondamentale di altre per la tenuta democratica, è cruciale mantenere nelle città quella componente di eterogeneità

sociale e di arbitrarietà dell'incontro e delle esperienze. Delany sottolinea ad esempio l'importanza che il contatto ha per la vitalità della vita in città, un contatto che oggi viene scoraggiato, anzi: siamo educati a temerlo (177). Sotteso alla sua posizione critica traspare la convinzione che una certa componente di imprevedibilità andrebbe tutelata, come a dire che gli incroci delle strade sono prima di tutto incroci sociali e che dovremmo rimettere al centro le relazioni. Tali componenti di eterogeneità e imprevedibilità, come sostiene anche Doreen Massey in più punti del suo studio più noto – *For Space* (2005) – sono essenziali affinché ogni contesto urbano rimanga vitale e affinché uno spazio soprattutto politico (dunque di contestazione) sia ancora possibile. Se non perseguiamo tale sforzo, sembrano avvisarci Delany e Massey, l'alternativa sarà una griglia distopica di movimenti prestabiliti, costantemente monitorati, controllati, limitati, in una tendenza sempre più pervicace all'isolamento e all'esclusione sociale, con conseguenti forme di ghettizzazione.

A proposito di queste ultime, dedicherò il prossimo breve paragrafo alla formula spaziale delle 'gated communities', molto presenti nei romanzi analizzati e che come vedremo incarnano una declinazione fortemente distopica della disuguaglianza sociale.

1.2.3 Esclusione spaziale e distopia: le *gated communities*

Secondo lo studioso Giovanni Barbieri (2015), il quale confronta vari studi sociologici cercando una definizione omogenea che metta d'accordo i vari orientamenti, le *gated communities* per essere tali dovrebbero soddisfare quattro requisiti:

1. Sono complessi residenziali, caratterizzati da cancelli, guardie private e videosorveglianza all'ingresso, oltre che da mura o recinzioni perimetrali, che restringono il pubblico accesso;
2. forniscono beni e servizi che sono usati e finanziati collettivamente – dalla manutenzione del verde, alla raccolta dei rifiuti, fino ai negozi, alle strutture scolastiche, sportive e ricreative;
3. includono accordi legali che vincolano i residenti a un comune codice di condotta formato da una serie di obblighi e divieti: dal parcheggiare solo in determinate aree, all'inviare

all'Associazione dei proprietari una lista degli ospiti che si intende invitare a un party, al non esporre bandiere o simboli politici, fino al non decorare l'abitazione con determinati addobbi. In questo modo si tenta di salvaguardare il valore degli immobili e anche, in molti casi, di costruire una comunità dagli stili di vita omogenei; 4. Prevedono, infine, forme di micro-governo (Barbieri 2015, 97).

Soddisfacendo tali elementi, possiamo allora considerare esaustiva e completa la definizione di 'comunità recintate' fornita da Atkinson e Blandy (2005) citati dallo stesso Barbieri: "complessi abitativi racchiusi da mura o recintati, ad accesso pubblico ristretto, e caratterizzati da accordi legali che vincolano i residenti a un comune codice di condotta e, di solito, a responsabilità collettive di gestione" (Atkinson Blandy 2005, p. 178). Per chi si occupa di studi utopici, questa definizione risuonerà particolarmente familiare: l'elemento della chiusura spaziale è stato ricorrente, come si è visto (cfr. cap 1), sin dalle prime utopie della tradizione di More in poi, per le quali la separazione fisica dal resto dello spazio esistente, era il requisito determinante per poter stabilire la società ideale, che si richiedeva completamente avulsa dal resto delle società note: un'interruzione nella loro storia e nella loro geografia. Non stupisce e, anzi, sembra molto opportuno che lo studioso Evan McKenzie abbia parlato proprio di 'privatopia' (1996) per indicare l'elemento ideale-utopico che i privati cittadini e cittadine cercano di raggiungere attraverso la scelta di sovvenzionare comunità residenziali nelle quali rinchiudersi per proteggere se stessi e se stesse, insieme ovviamente al proprio status, economico e sociale.

Come puntualizza Barbieri (2015) nella propria ricostruzione del fenomeno, le origini della comunità recintata non sono univoche né date per scontate dagli studiosi e dalle studiose: per alcuni infatti come Sarah Blandy (2006), i principali precedenti possono essere considerati i castelli e le città medievali, per Samer Bagaeen e Ola Uduku (2010) invece, le comunità chiuse hanno avuto inizio dai primi insediamenti fortificati in America Latina. Altri ancora (McKenzie 1994; Webster 2001) individuano invece nella cosiddetta "città-giardino" formulata da Ebenezer Howard alla fine dell'Ottocento, il modello principale. Howard elaborò tale modello nel tentativo di conciliare gli

aspetti positivi della città (più lavoro e servizi) e della campagna (vita più salubre), eliminando quelli negativi (inquinamento e sovrappopolamento per la prima, scarsità di lavoro e di mezzi nella seconda). Secondo Jameson (2005), la città-giardino di Howard a fine Ottocento rappresenta il potere seduttivo ancora saldamente esercitato dalla secessione utopica iniziata secoli prima da More. Infine, una parte di studiosi sostiene che lo sviluppo delle comunità chiuse sia da riconoscere nel diffondersi dei CIDs – Common Interest Developments – dagli anni sessanta del Novecento.

Per Barbieri però, sulla scia di Sassen, la specificità delle comunità recintate è da rintracciare nel fenomeno della globalizzazione con la crisi delle istituzioni nazionali:

Come, infatti, rileva Saskia Sassen (2010), le comunità recintate iniziano a proliferare proprio a partire dagli anni che segnano la nascita del processo della globalizzazione; esse, inoltre, rappresentano nuove forme di assemblaggio di territorio, autorità e diritti che sorgono dalla decomposizione delle tradizionali strutture istituzionali nazionali; sono interne allo stato nazione e a specifiche aree urbane, ma possono assumere anche connotazioni tipicamente transfrontaliere: se prevalentemente abitate dalle élite globali, entrano a far parte delle geografie della centralità che connettono i centri di potere del mondo e attraversano la vecchia divisione Nord-Sud.

Le prime comunità recintate si sono sviluppate negli Stati Uniti sin dalla fine dell'Ottocento ma come afferma Barbieri, si sono poi diffuse in America Latina e anche in Europa con esperimenti recenti anche in Italia, in Lombardia ad esempio. I motivi che spingono ad accedervi possono essere diversi, ma in generale le persone che lo fanno sono attratte dalla priorità che queste comunità riconoscono alla privacy e alla "tranquillità". L'attenzione posta su quest'ultima sembra affermare, quasi infantilmente per contrasto, il carattere disforico e detestabile dell'ambiente urbano tradizionale, con l'eterogeneità e l'arbitrarietà degli incontri e degli stili di vita che le è propria e che, dal *flâneur* benjaminiano in poi, ne costituisce il fascino e una ricchezza sociale. L'uniformità cercata nelle comunità recintate ha in effetti proprio il vantaggio, per coloro che scelgono di farne parte, di tenere

fuori quella varietà umana e socioculturale che offre l'ambiente urbano. Proprio per evitarla, la comunità chiusa si servirà sempre più facilmente dell'ossessivo ricorso a dispositivi di controllo di vario genere per garantire la sicurezza per sé e i propri beni. A fronte della crescente urbanizzazione delle popolazioni del pianeta che in futuro aumenterà esponenzialmente (Brenner 2014), determinate categorie di persone si sentono sempre più spinte a legittimare questo loro bisogno di sentirsi “al riparo”, specialmente in relazione a una certa idea di identità di gruppo in cui riconoscersi, non solo con riguardo esclusivo alla proprietà. Dunque, possiamo affermare che il fine ultimo di questo tipo di scelte abitative, anche in relazione all'ossessività con cui si ripropongono nei testi distopico-fantascientifici, è questa ricerca dell'omogeneità. Non è un caso dunque che la fantascienza abbia riarticolato questa tendenza come fortemente negativa, in quanto rinforza le disuguaglianze e asseconda un pensiero di tipo elitaristico ed esclusivo che considera appunto la diversità come un problema sociale, mentre l'omogeneità – sociale, economica ed etnica – è valorizzata e difesa, con possibili rapide derive nella legittimazione di un pensiero “purista”, razzista.

Studi come quello di Barbieri dunque confermano che il desiderio di una segregazione spaziale, che nasce come difesa dall'esterno ma che finisce per essere un'autoreclusione anche se privilegiata, non è un'esagerazione di ordine finzionale (dai libri al cinema, alle serie tv), ma coincide con una tendenza che si sta verificando nei paesi in cui la disuguaglianza sociale è altissima³¹.

Gli studiosi e le studiose che sostengono il diritto alla vita urbana – indicativamente, ma non solo, da Lefebvre a Sassen, per includere anche scrittori come Delany – coloro cioè che vorrebbero tutelare un'esperienza democratica e partecipata delle città, svolgono un ruolo fondamentale nella difesa della causa utopica anche senza un vero e proprio “pedigree” di provenienza disciplinare dagli studi utopici.

³¹ Un esempio di questa distopia dell'esclusione ed eliminazione del diverso è *La zona* (2007), del regista messicano Rodrigo Plá. Tra gli studiosi che si concentrano sulla produzione cinematografica distopica dell'America Latina, si veda Mariano Paz che ha dedicato varie pubblicazioni al tema.

L'analisi dei romanzi mostrerà che le loro speranze, anche lì presenti, sono messe a repentaglio da interessi di vario genere e di varia provenienza che provocano la scomparsa, quasi totale, della città dal romanzo. Cercherò di problematizzare tale assenza nei prossimi capitoli di analisi, ma intanto si può senz'altro anticipare che il chiaro collegamento tra un futuro distopico e l'assenza della vita delle città ci parla di un'urgenza in realtà sempre più presente e concreta: quella di iniziare una conversazione rinnovata sulla nostra vita in comune, a partire proprio dalle città.

Qualcuno ha iniziato a porre tali questioni partendo dalle città rappresentate nei libri di narrativa, eleggendo l'ordine letterario quale lente preferita di osservazione: sono nate così di recente discipline inedite che continuano a sottolineare questa grande riscoperta dello spazio anche nella *fiction*, come la Geografia letteraria, la Cartografia letteraria e la Geocritica, delle quali fornirò una generale panoramica nella sezione che segue.

1.3 SPAZIO E LETTERATURA

Negli ultimi decenni, una fondamentale conseguenza della svolta spaziale negli studi umanistici è stata una nuova sensibilità nell'analisi delle rappresentazioni letterarie dello spazio. Sia che si tratti della città, del panorama urbano o del paesaggio naturale, gli studiosi e le studiose della letteratura hanno iniziato a spostare il proprio focus sulle immagini dei resti e delle macerie, sui monumenti o sulla densità delle strade e delle vie in un romanzo oppure sulla componente naturale, ad esempio sul cambiamento climatico, e ipotizzando le implicazioni che tali rappresentazioni potessero avere ai fini della costruzione di una certa poetica sottesa nel testo³².

Campi del sapere e della ricerca come la cartografia letteraria, la geografia letteraria e la geocritica sono i principali modi in cui si è espresso questo nuovo interesse e hanno già avuto un

³² Una panoramica pubblicata in Italia su questa nuova prospettiva è *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino (2010). Sempre in ambito italiano, un dettagliato e prezioso compendio sullo studio dello spazio in letteratura è stato scritto da Giulio Iacoli (2008).

impatto significativo, come sottolineato da importanti teorici di questo ampio interesse per i luoghi letterari come Robert Tally Jr (2013), Lawrence Buell (2005) e Eric Prieto (2012). In vario modo tali discipline elevano gli spazi e i luoghi letterari a indicatori chiave della poetica veicolata dal testo e non si limitano a considerare lo spazio rappresentato una sorta di metafora, ma un agente che contribuisce, insieme ai protagonisti, alla costruzione del mondo immaginato dall'autore o autrice, con importanti implicazioni per una visione del mondo proiettata fuori dal testo. Di seguito, vediamo più da vicino gli elementi più significativi in particolare della geocritica di Bertrand Westphal, che recentemente ha riscosso un discreto successo nell'ambito della critica letteraria incentrata sul panorama urbano, e il rapporto tra Cartografia e Geografia letteraria, per come lo ha inteso in modo inedito lo studioso Tally.

La geocritica, fondata dal comparatista francese Bertrand Westphal, si fonda su un'analisi dei resoconti letterari di luoghi realmente esistenti. Ad esempio, la Parigi letteraria viene 'ricostruita' attraverso un lavoro di assemblaggio delle varie Parigi immaginate e descritte da scrittori e scrittrici nel corso della storia: pensiamo alla Parigi di Charles Baudelaire, a quella di Raymon Queneau, di Colette, di Simone de Beauvoir o di Victor Hugo. Al centro vi è sempre lo spazio che in tale riaffermazione della propria importanza scalza quella dell'autore: al centro non vi è dunque la città francese secondo Colette o Hugo, ma Parigi solamente, restituita da differenti angolature.

Nell'affermazione di un intreccio tra resoconto dello spazio che mette in evidenza come esso viene percepito e il fatto che tale rappresentazione non sia necessariamente stabile, Westphal accoglie la lezione di Lefebvre sullo spazio come prodotto complesso, sottolineando la multifocalizzazione degli sguardi su uno spazio scelto di riferimento. Egli afferma poi un legame profondo, di interdipendenza, tra luogo e rappresentazione:

La geocritica invece affronta un referente la cui rappresentazione letteraria non è più da considerarsi deformante, bensì fondatrice, dal momento che lo spazio cosiddetto "reale" è polifonico e non viene considerato singolare, stabile e affrancato dalle rappresentazioni di cui è oggetto. [...] il referente e la sua

rappresentazione sono interdipendenti, se non addirittura interattivi, legati tra loro in una relazione dinamica, sottomessa a un'incessante evoluzione. (Westphal 160)

Nonostante la sua prospettiva mal si inserirebbe in una ricerca incentrata sulle distopie, dove non si ha a che fare con luoghi realmente esistenti, la prospettiva della Geocritica contiene un principio che però si rivela estremamente interessante e utile, proprio in un contesto letterario utopico-fantascientifico. Tale principio si basa sulla convinzione che gli spazi rappresentati possano aprire visioni inaspettate della realtà che conosciamo. Una componente dunque di immaginazione e di prefigurazione che ricorda chiaramente le abilità del testo utopico e che possiamo riconoscere come qualità anche dei romanzi del corpus nel prossimo capitolo di analisi: qui non si prefigurano infatti città del futuro ma, come ipotizzerò, si articola la necessità di abbandonare forme precedenti distopiche del vivere insieme – le comunità recintate – per un approccio più aperto e dinamico alla convivenza e per ritrovare la spontaneità nella riappropriazione dello spazio, come ad esempio è il caso del *Museum of Civilization* nel romanzo di Emily St. John Mandel (cfr. Cap. 4) e la *Casa d'argilla* nel romanzo di Margaret Atwood (cfr. Cap. 5). Se la letteratura, secondo Westphal, riesce a immaginare possibilità, si potrebbe fare un passo ulteriore e riconoscere che tale merito è già quello proprio del genere utopico nato con More.

La geografia letteraria invece, in particolare attraverso il lavoro della studiosa Sheila Hones, ha confini più fluidi sia nelle prospettive che nell'applicazione e si riconosce quale recente sviluppo di una tradizione più lunga che rintraccia le proprie radici in testi come *La poetica dello spazio* di Gaston Bachelard (1957) e *l'Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997) di Franco Moretti. Robert Tally ricostruisce i rapporti tra Geografia e Cartografia letterarie con un punto di vista molto interessante: secondo lo studioso, la Cartografia è la prospettiva di chi scrive, il quale o la quale, non fa altro che scrivere una mappa narrativa (Tally ne parla proprio come di 'map maker'), mentre la Geografia letteraria è la prospettiva di chi legge, la posizione che ha il compito di decifrare la 'mappa' immaginata e scritta dall'autore o autrice (Tally 2013). Questo doppio movimento di scrittura e lettura, che rendono le due discipline degli ambiti complementari, mi sembra che rimandi alla famosa

tesi di Umberto Eco sul fatto che ogni testo sia incompleto e che la lettura sia dunque un processo di cooperazione (*Lector* 1979): la scrittura lascia degli spazi bianchi che devono essere colmati da chi legge il testo facendo riferimento a una serie di competenze.

Nella presente ricerca, tali ambiti critici non verranno adottati singolarmente e in maniera pedissequa ma risuoneranno nell'analisi del corpus nei termini di una particolare sensibilità nei confronti dello spazio rappresentato, inteso come depositario di nuovi significati e come agente. Nei romanzi, le rappresentazioni letterarie di luoghi non esistenti e di future non-città interpretano un nuovo senso di incertezza ma costituiscono anche il destinatario degli sforzi del soggetto utopico che vuole tentarne il sabotaggio e il superamento.

1.4 SULLA DIASPORA, IL CAMMINARE E IL NOMADISMO

For many of us, that movement [transgression] requires pushing against
oppressive boundaries set by race, sex and class domination.

Initially then it is a defiant political gesture.

Moving, we confront the realities of choice and location.

bell hooks (1989)

1.4.1 Diaspora

I personaggi dei romanzi presi in esame vivono in gruppi in un paesaggio aperto e caotico, fuori dalle comunità chiuse di origine, in seguito alla deliberata scelta di uscirne (*On Such a Full Sea*) oppure perché spinti da un evento catastrofico che li ha forzatamente messi in cammino (*MaddAddam*,

Station Eleven). In entrambi i casi, le persone vivono sparpagiate in un ‘fuori’ a loro sconosciuto e lottano per sopravvivere cercando un nuovo senso di appartenenza per ristabilire un senso di unità e solidarietà tra i sopravvissuti e le sopravvissute.

L’orizzonte generale di speranza e desiderio degli scenari nei quali i personaggi si trovano dispersi, richiama la nozione tradizionale di *diaspora*. Sebbene non centrale nella mia ricerca – in effetti solo la nozione di diaspora è presa in considerazione – il campo di studi della teoria postcoloniale è stato molto utile per affrontare tale elemento di indagine, soprattutto per sottolinearne l’associazione che ne viene fatta con una dimensione identitaria del soggetto ibrido e instabile.

Innanzitutto, per quanto riguarda le origini del termine, possiamo fare riferimento a Kevin Kenny (2013), il quale afferma che la parola diaspora deriva dal verbo greco *diaspeirein*: “dia” (attraverso) e “speirein” (sparpagliare o seminare): la diaspora riguarda uno stato di disseminazione e dispersione di un popolo e non è completamente volontario, ma simile a uno spostamento o dislocazione forzate, come nel caso di certe migrazioni, le persecuzioni, o l’esilio (pos. kindle 181 di 2176).

La nozione di dispersione della parola diaspora, ricorda Kenny, è anche usata come sinonimo di decomposizione e distruzione, in riferimento a un processo, non come attributo a un gruppo di persone o un luogo (pos. kindle 186 di 2176). Questo secondo significato acquisisce una certa rilevanza se pensiamo che il panorama dominante dei testi del corpus è quello postapocalittico in cui domina la devastazione: se vogliamo, può essere considerata una sorta di rima secondaria allo status dei personaggi che sono in effetti dei sopravvissuti.

Tradizionalmente la parola diaspora è usata per riferirsi alla diaspora ebraica i cui riferimenti principali iniziano con la cattività babilonese nel 586 a.C., sebbene sempre Kenny sottolinei quanto la migrazione coinvolse massicciamente il popolo ebraico molto prima di quell’evento specifico. Il significato teologico era preciso: il popolo ebraico veniva punito da Dio perché gli avevano disobbedito e, in quanto peccatori, erano condannati all’esilio e alla sofferenza. Solo pentendosi potevano essere perdonati e conseguentemente premiati, ricevendo il permesso di tornare nella terra

di Israele (vi è un elemento escatologico: tornare a una condizione spirituale è rappresentato spazialmente con l'immagine del ritorno).

Un uso più generale del termine, non strettamente limitato alla diaspora ebraica, è iniziato a diffondersi in modo massiccio dopo i processi di decolonizzazione nella seconda metà del ventesimo secolo, con le dispersioni globali di popoli che lasciavano le ex colonie e iniziavano il viaggio di ritorno verso la propria patria, un fenomeno a cui oggi si aggiungono i flussi globali di chi lascia il proprio paese per trovare luoghi più sicuri in cui vivere. Dopo la decolonizzazione, la parola 'diaspora' si carica dunque di nuovi significati: per coglierne alcuni farò riferimento alla preziosa ricognizione di Miguel Mellino (2005) il quale sottolinea, mutuando dal teorico postcoloniale Paul Gilroy, e in modo particolarmente significativo in questa sede, quanto il termine abbia conosciuto negli ultimi anni un certo successo legato proprio all'emergere della categoria della spazialità:

Più in generale, il termine diaspora – come altri concetti chiave emergenti quali ibrido, creolo o meticcio – si è consolidato nella vita politica e intellettuale contemporanea come parte di un nuovo lessico delle scienze umane, improntato sulla potenza costitutiva dello spazio e della spazialità, della distanza, del viaggio e della mobilità anziché sulla stanzialità, fissità e radicamento di ogni forma di vita.

(Mellino 152)

Mellino sottolinea come per Gilroy, il concetto di diaspora sia utile per superare l'essenzialismo delle identità culturali dei neri in Gran Bretagna, riuscendo a fornire una formula più adatta alla loro dimensione "contingente e transnazionale" (151), ma in realtà nell'ambito dei black studies, della teoria postcoloniale e dei cultural studies, la nozione di diaspora, presa in carico da alcune delle maggiori voci di questi ambiti – oltre a Gilroy vi troviamo ad esempio Stuart Hall, Homi K. Bhabha, James Clifford e Arjun Appadurai – è stata utilizzata per contrastare in generale tutte le identità nazionali prodotte dagli Stati-nazione e i loro stereotipi. Per Gilroy usare la nozione di diaspora ha una funzione specifica data proprio dalla sua logica interna: "[...] my aim here is to present and defend another more modest conception of connectedness which is governed by the concept of

diaspora and its logic of unit and differentiation” (Gilroy 120). Unità e differenza, intrinseche nell’accezione di diaspora auspicata da Gilroy, ci permettono di superare il binarismo, perfino quello tra essenzialismo e pluralismo:

The worth of the diaspora concept is in its attempt to specify differentiation and identity in a way which enables one to think about the issue of racial commonality outside of constricting binary frameworks – especially those that counterpose essentialism and pluralism. (120)

In tale prospettiva, la risposta alle identità nazionali e alla loro azione stereotipizzante, non può non essere necessariamente improntata all’ibridismo e alla sincreticità:

Nelle sottoculture giovanili urbane, ad esempio, esiste da tempo un dialogo costante tra le espressioni culturali delle diverse comunità nere e quelle dei giovani bianchi che ha dato vita nei ghetti delle grandi città a numerosi movimenti urbani antagonisti di chiara composizione multirazziale. Espressioni culturali ibride e sincretiche che, dimostrando la complessità dei rapporti storici tra i neri britannici e la classe operaia britannica, sovvertono i discorsi egemonici del nuovo razzismo e nazionalismo culturale svelandone la precarietà e l’incapacità di sopprimere un intero processo storico. (Mellino 169)

Inoltre, elaborando concetti che come vedremo saranno utili nell’analisi dei soggetti utopici ‘diasporici’ dei romanzi qui analizzati, Mellino afferma come il concetto di diaspora è fondamentale per comprendere le società del nuovo millennio, sempre più caratterizzate da “transnazionalismo e sradicamento” (170) e nelle quali l’identità si fonda su “un’appartenenza fondata sulla memoria e sulle dinamiche sociali del ricordo” (170): dunque emergono il criterio fondamentale dello sradicamento, che come vedremo accomuna tutti i personaggi utopici dei romanzi, e quello della coesione sociale basata non sull’appartenenza territoriale ma sulla memoria e il ricordo, come ad esempio vedremo spiccatamente in *Station Eleven* (cfr. Cap. 4). Inoltre, prosegue Mellino, “il concetto di diaspora rappresenta il perno centrale di ciò che [Gilroy] chiama una nuova ‘ecologia

sociale dell'identità culturale', di un nuovo modo di sentire, concepire e rappresentare le appartenenze" (170), per cui "è il presente che riordina e dà senso al passato e non viceversa: nessuna essenza (struttura profonda) può plasmare o determinare il divenire, la storia stessa dissolve ogni pretesa di continuità o finalità teleologica" (171).

La nozione di diaspora così intesa nella teoria postcoloniale, basata in primis sullo sradicamento fisico, culturale e psicologico, sulla 'sospensione' dolorosa e sofferta del soggetto tra madre patria e nuovo paese ospite, sul rifiuto di un'identità stabilita e basata sull'appartenenza territoriale, è estremamente utile ai fini del discorso che intendo formulare per i romanzi, dal momento che vi aderiscono i personaggi rappresentati nel loro *stare tra*, o essere in sospenso, non riconoscendosi in un'identità monolitica quale propria, né in un luogo come il proprio definitivo di appartenenza, semmai essi scelgono di rimanere in movimento, o di proseguire il proprio transito spesso incerto, ma custodendo sempre un impulso utopico.

Nei romanzi sarà evidente come la diaspora di tali personaggi coincida con quel livello discreto di cui parla Moylan, e come tale livello lavori proprio in contrasto con lo spazio distopico, che coincide con il livello iconico, quest'ultimo finalizzato a racchiudere, segregare e isolare i soggetti favorendo l'esclusione sociale e fomentando nuovi fanatismi.

Inoltre, i due elementi principali della diaspora sono due emozioni fondamentali: la nostalgia per la patria d'origine e un forte sentimento nutrito da questa, ovvero la speranza che proietta le persone nel desiderio del ritorno alla propria terra. L'aspetto interessante è constatare come queste due emozioni siano proprie anche dell'utopia, come abbiamo visto, grazie alle lezioni fondamentali di Bloch e Sargent: innanzitutto per l'elemento del sogno e della speranza al cuore dell'utopismo, ma anche per la fondamentale nozione di nostalgia, simile a quella intesa da Baccolini in riferimento alle distopie femministe: ovvero non il passivo senso di desiderio per un generico ritorno al passato, ma una proiezione più complessa che può essere acritica e originare una nostalgia regressiva, oppure critica e progressiva, sempre a partire dal presente (Baccolini, "Journeying"; "Finding").

Il carattere dispersivo della diaspora ci permette di riflettere su un modo più elementare e ormai ampiamente condiviso, privo della drammaticità dell'emigrazione forzata, di muoverci nel panorama che abitiamo o nel quale ci troviamo, un gesto naturale e culturale insieme: il camminare. Il prossimo paragrafo è dedicato a tale gesto squisitamente umano, utile anch'esso ad esplorare i vari livelli di significato e valore del movimento che si riscontra nei romanzi analizzati.

1.4.2 Sul camminare

Oggi associamo culturalmente al camminare l'idea di esplorazione del milieu urbano, a partire dal quale siamo in grado di ricavare un'idea nuova e diversa del luogo in cui viviamo, a elaborare impressioni sia personali sia di respiro collettivo anche non inerenti allo spazio – che sia un paesino, un agglomerato urbano, o una metropoli – specifico in cui muoviamo, e a fare ipotesi sul tessuto sociale e culturale di un'epoca; oppure semplicemente a riflessioni che riguardano principalmente noi stessi. Il merito di questa ode spontanea e non dichiarata al camminare che condividiamo dall'epoca moderna è senz'altro merito dello spirito acuto di un camminatore d'eccezione come Walter Benjamin. Alla città di Parigi – per il critico, simbolo del passaggio alla metropoli moderna – Benjamin dedicò la famosa e incompiuta raccolta sui “*passages*”, a cui lavorò instancabilmente per circa tredici anni e che furono pubblicati per la prima volta solo nel 1982.

Com'è noto, Benjamin è stato il più attento osservatore e critico delle trasformazioni della società industriale di fine Ottocento che avrebbero portato alla nascita della città moderna, con lo sviluppo del consumismo e la nascita della massa, della moda e della modernizzazione, su cui avrebbe scritto molti appunti, osservazioni ed elaborazioni teoriche, una frammentazione che è forma e cifra di un pensiero che avrebbe anticipato tutto il Novecento. Qui vale la pena ricordare in particolare, il “camminatore” urbano per eccellenza, quel *flâneur* prestato a Benjamin dal poeta che tanto lo aveva influenzato, Charles Baudelaire. Anticipando di un secolo l'esperienza urbana delle metropoli con

cui abbiamo fin troppa familiarità³³, Benjamin associava il flâneur al senso di perdita del sé nel tessuto urbano affollato, e allo stordimento cognitivo e sensoriale che ne deriva:

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo della strada, di un lontano mucchio di foglie, del nome di una strada. (Benjamin 466)

Il critico inquadrava tale figura come squisitamente parigina: “[...] i parigini stessi hanno fatto di Parigi la terra promessa dei flâneurs, “paesaggio fatto di pura vita” come disse una volta Hofmannsthal. Paesaggio, ecco cosa diventa la città per il flâneur. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo si racchiude come stanza” (466). E ancora: “La città è la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto. A questa realtà, senza saperlo, è dedito il flâneur” (466). Tale figura non acquisisce mai un profilo univoco e sembra contenere in sé molte caratteristiche tra loro a volte incompatibili: per Benjamin il flâneur è un acuto osservatore, o si lascia rapire dal panorama nel quale, comunque di propria volontà, sceglie di perdersi? È un poeta o un investigatore, o condivide lo spirito di entrambi? Quello che si può dire per certo è che negli appunti, Benjamin aveva dato un nuovo ruolo a uno dei gesti più spontanei e considerati innocui dell'essere umano e lo eleggeva, contemporaneamente, come la forma migliore per esplorare le città in cambiamento, e con esse le società e ancora di più, la storia dell'essere umano, insieme alle sue emozioni.

In relazione alle tematiche qui analizzate, soprattutto riguardo all'elemento dell'utopia, certamente la figura del flâneur non è sufficiente a esaurire il tipo di attività compiuta dai personaggi desolati degli spazi devastati del futuro, anzi: se quello decantato da Benjamin era il soggetto

³³ Teju Cole con *Open City* (2011) sembra aver arricchito ancora questa tradizione. Le passeggiate del suo protagonista e alter ego non si svolgono però a Parigi, ma a New York.

designato della città-labirinto moderna, culla del capitalismo e della massa, si vedrà che in un panorama in cui la città è stata distrutta, il camminare è primariamente legato alla sopravvivenza e non certamente a un'esplorazione del tessuto urbano. Ma se il camminare avviene, perfino nelle distopie contemporanee, è perché se da un lato è legato al bisogno di sopravvivere, esso si palesa come spontanea forma dell'elaborazione umana rispetto alla posizione – geografica, sociale, politica – che essa occupa in un dato momento della sua storia; è un'attività che è stretta parente del pensiero, ed è certamente legato anche a una dimensione politica. Su questi aspetti altri studiosi e studiose hanno avanzato spunti notevoli.

Tra queste vi è Rebecca Solnit, felice erede di Benjamin – ma non solo – la quale ha avuto l'accortezza di esplorare e indagare in varie sfumature il camminare, non solo come atto fisico o intellettuale, ma anche come gesto più ampiamente culturale e legato all'impegno politico. Il contenitore di questa massiccia trattazione è il suo resoconto *Wanderlust*, pubblicato per la prima volta nel 2000. Nel testo la studiosa si dedica a una trattazione elaborata del camminare con incursioni nella propria vita personale e nella storia, realizzando anche un ibrido letterario che è saggio, autobiografismo, e un trattato che talvolta si rivela elogio sui generis dedicato a uno dei gesti più sottovalutati del genere umano. Secondo l'autrice, il camminare condivide molto più di quanto crediamo con il pensiero:

Moving on foot seems to make it easier to move in time; the mind wanders from plans to recollections to observations. The rhythm of walking generates a kind of rhythm of thinking, and the passage through a landscape echoes or stimulates the passage through a series of thoughts. (Solnit 2002, pos. kindle 224 di 7292)

Il passaggio attraverso un determinato paesaggio stimola e fa eco al passaggio da un pensiero all'altro, come se camminare e pensare fossero le due versioni dello stesso impulso alla dispersione o al collegamento, tra luoghi e tra idee o ricordi:

This creates an odd consonance between internal and external passage, one that suggests that the mind is also a landscape of sorts and that walking is one way to

traverse it. [...] And so one aspect of the history of walking is the history of thinking made concrete – for the motions of the mind cannot be traced, but those of the feet can. (pos. kindle 230 di 7292)

La consonanza tra cammino fisico e cammino del pensiero è evidente anche dal fatto che la mente stessa costituisce una sorta di paesaggio e che camminare è un modo per percorrerlo, così che la storia del camminare per Solnit, è la storia del pensare divenuta concreta. Fondamentale però, è l'insita istanza politica che ha acquisito l'atto del camminare per l'autrice stessa, ispirata dall'attivismo non violento di Henry David Thoreau, autore di un saggio dal titolo inequivocabile: "Walking", che ha ispirato molte generazioni di ecologisti per il suo richiamo a un ritorno alla natura per riscoprirne il profondo legame con gli esseri umani, i quali vengono incitati da Thoreau a prenderne le difese e a convivervi rinunciando a sfruttarne le risorse in maniera rapace e senza scrupoli. Il gesto del camminare in Thoreau è legato esplicitamente a un rifiuto della città e alla ricerca della *wilderness*, un contatto con la natura da riscoprire. Con parole che sembrano uscire dalla bocca di un personaggio (cfr. par. 5.6) del romanzo di Margaret Atwood³⁴, Thoreau scriveva: "Hope and the future for me are not in lawns and cultivated fields, not in towns and cities, but in the impervious and quaking swamps. [...] I derive more of my subsistence from the swamps which surround my native town than from the cultivated gardens in the village" (online).

Ne testo di Thoreau – che con i termini 'hope' e 'future' acquisisce un inaspettato valore utopico – poesia della natura e critica della società, quest'ultima rappresentata dall'immagine della città e dalle terre lavorate dall'essere umano, coincidono e il camminare è primariamente legato a questo tipo di presa di coscienza. Lo è anche per Solnit ovviamente, ispirata dal testo di Thoreau nella propria dissidenza politica, proseguendo in tal senso la tradizione trascendentalista molto presente nella cultura americana. Inoltre, tale gesto non è affatto solitario, anzi ci porta per sua natura a

³⁴ Come Thoreau, ecologisti, pacifisti e vegetariani anche se, con quello che probabilmente sarebbe un grande disappunto del filosofo americano, i Giardinieri nel periodo postpandemico rinunceranno al vegetarianesimo (cfr. Cap. 5).

imbatteci in altri soggetti dal momento che “Of course walking, as any reader of Thoreau’s essay ‘Walking’ knows, inevitably leads into other subjects. Walking is a subject that is always straying” (pos. kindle 280 di 7292). Tale curiosa attenzione da parte di Solnit al soggetto che cammina in quanto ‘straying’, che implica sia una scelta volontaria o semivolontaria sia l’eventualità di essersi perduti – da mettere certamente in relazione non solo con la tradizione del trascendentalismo americano, si è detto, ma anche con il mito della frontiera, anche questo squisitamente americano – è particolarmente in assonanza con l’attenzione allo sradicamento della diaspora e col *soggetto nomade* di Rosi Braidotti che vedremo nella prossima sezione intitolata *Sul nomadismo*. Come spero di mostrare, sono concetti che si allineano nei testi che andrò ad analizzare. Infatti, tali differenti formule che hanno a che fare con il soggetto che si muove da un luogo all’altro, combinando il rifiuto della fissità identitaria e spaziale a un’evoluzione della propria coscienza e a un’istanza politica, mostreranno il loro grande valore euristico nel momento in cui mi addentrerò nell’analisi di personaggi che incarnano un impulso utopico e che fanno proprio quello ‘straying’ di cui parla Solnit, ma che nei testi possiede una consapevolezza maggiore in senso critico-politico perché è la forma in cui si materializza il rifiuto dello status quo.

Se, per la studiosa, al camminare è legata un’istanza politica di attraversamento, di messa in discussione e di disobbedienza *à la* Thoreau, non si può non riconoscere un collegamento, con le debite differenze, con il filosofo già incontrato Michel de Certeau, altrettanto convinto che il camminare abbia un riverbero politico-sociale come pratica di riappropriazione, non solo di scoperta dell’urbano: come si vedrà nelle distopie contemporanee vi è questo elemento del camminare che è un reclamare lo spazio vissuto in un senso non troppo distante da quello inteso dal filosofo francese (si veda in particolare il caso del Museum of Civilization, cfr. Cap 4).

Tuttavia, tale istanza che coniuga un gesto tra i più naturali per l’essere umano come quello del camminare, a un intento di tipo pienamente politico di rifiuto dello status quo e della messa in discussione dello spazio – e delle categorie in esso iscritte – viene presa in carico dalla studiosa femminista bell hooks, che potremmo considerare la ‘filosofa del margine’. Attraverso la sua nozione

di “politics of location” (“Choosing” 203), hooks afferma la necessità di fuoriuscire dal proprio spazio per crearne uno che sia di “radical openness” (203), uno spazio aperto da cui sia possibile innescare una contronarrazione a quella dominante, una riscrittura:

As a radical standpoint, perspective, position, ‘the politics of location’ necessarily calls those of us who would participate in the formation of counter-hegemonic cultural practice to identify the spaces where we begin the process of re-vision.
(203)

Per il soggetto oppresso, col quale hooks stessa si identifica in quanto donna e afroamericana, la contestazione è possibile solo a partire da un dislocamento, dal mettere in dubbio la propria posizione assumendone un’altra, dunque abbracciando la mobilità, ridefinendo persino cosa intendiamo con ‘casa’, un concetto che culturalmente (almeno in larga parte dell’Occidente) è estremamente codificato come stabile e fisso:

I had to leave that space I called home to move beyond boundaries, yet I needed also to return there. We sing a song in the black church tradition that says, “I’m going up the rough side of the mountain on my way home.” Indeed, the very meaning of ‘home’ changes with experience of decolonization, of radicalization. At times, home is nowhere. At times, one knows only extreme estrangement and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. (205)

Nel discorso di hooks, la spazialità riguarda la cultura e soprattutto il livello della lingua – “language is also a place of struggle” (204) – ma vedremo come nei romanzi qui analizzati essa sia incarnata dal testo oltre il livello metaforico. Nelle distopie critiche che analizzerò infatti è presente questa stessa istanza di mobilità quale necessaria forma di rifiuto di un ordine egemonico esistente, dunque come un atto fortemente politico nel modo inteso da hooks, incarnata dai personaggi che si muovono o che rimangono in cammino. Sono personaggi – spesso femminili – che decidono di lasciare lo spazio

distopico, uno spazio che opprime, reclude, sfrutta e uccide e di opporvi uno stato nomadico, che inizia con il gesto più semplice: quello del camminare oltre i cancelli o le mura della propria comunità.

Alla spazialità – stavolta meno metaforica, nonostante continui a coincidere anche con la cultura – hanno dedicato la loro opera i filosofi Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Mille Piani* (2003).³⁵ Qui troviamo la nota distinzione tra *spazio striato* e *spazio liscio*, dove il primo è lo spazio organizzato, disciplinato, misurato, mentre il secondo è quello che sfugge, ostinatamente refrattario e che continuamente ambisce a non subire imposizioni di calcolo o struttura (secondo Deleuze e Guattari il mare è lo spazio liscio per eccellenza che subisce costantemente il tentativo di essere mappato, organizzato, misurato, cartografato). Tale distinzione tra spazio liscio e spazio striato può essere paragonata al contrasto tra spazio distopico, disumanizzante e finalizzato al controllo, e spazio del soggetto utopico che liscia lo spazio striato, deviando, fuoriuscendone e riappropriandosi di uno spazio d'azione personale e creativo proprio dai margini. Spazio liscio e striato infatti, non vivono di per sé come isolati o puri: lo spazio striato viene sempre in parte lisciato da uno spazio liscio, e viceversa.

Per i due filosofi sembra che lo spazio liscio abbia un ruolo particolare, legato a un'altra componente che si rivelerà fondamentale per la mia analisi: quella di nomadismo, che ispira tra l'altro a Braidotti il concetto di 'soggetto nomade'. A questi dedico il seguente paragrafo che conclude la sezione teorica della presente ricerca.

1.4.3 Sul nomadismo

Proprio allo spazio liscio, Deleuze e Guattari hanno associato la figura del nomade, adatto a questo tipo di spazio aperto e insidioso “in cui la foresta si ritrae, in cui la steppa e il deserto crescono, e inventa il nomadismo come risposta a queste sfide” (Deleuze e Guattari 120). Lo spazio liscio del nomade è in contrasto con quello striato, normativo, dello Stato e della polizia.

³⁵ Sul nomadismo di Deleuze si veda in particolare il lavoro di Chiara Di Marco: *Deleuze e il pensiero nomade* (1995).

Qui si può rintracciare un punto di contatto con quanto osserverò nel corpus dei testi: i protagonisti sono ‘nomadi’ poiché decidono, o sono costretti, a non avere una stabilità spaziale, avendo rifiutato in alcuni casi di riconoscere come propri i luoghi distopici del proprio presente o del proprio passato prepandemico. La protagonista di *On Such a Full Sea*, ad esempio, lasciando la propria comunità chiusa ‘B-Mor’, e attraversando altri tipi di ambienti e realtà fino ad allora sconosciute nella speranza di ritrovare il proprio compagno scomparso, incarna un impulso utopico che *liscia* uno spazio striato: Fan rifiuta gli spazi del distopico e persevera nel proprio viaggio, aprendosi la strada a possibilità fino ad allora non contemplate.

Infine, in *Mille Piani* i due filosofi dedicano un capitolo a quella che chiamano Nomadologia, con riferimento al rizoma, il modello del sapere secondo Deleuze e Guattari che non vive secondo rapporti gerarchici ma per connessioni successive laterali (il rizoma non ha un centro, non ha inizio né fine). È proprio con la “nomadologia” che si può percorrere la trama di connessioni rizomatiche tra segni e saperi differenti.

A proposito di nomadismo filosofico ispirato da Deleuze, qui mi preme considerare anche la fondamentale nozione di ‘soggetto nomade’ elaborata dalla filosofa e femminista Rosi Braidotti, che recentemente ha pubblicato una nuova edizione del suo lavoro pubblicato originariamente nel 1994, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory, Second Edition* (2011). Braidotti qui auspica l’instaurarsi di una ‘coscienza nomade’ come prospettiva di pensiero e come prassi che rifiuta di considerare qualsiasi identità come fissa, permanente. Da questo punto di vista, la sua auspicata attenzione alla soggettività nomade si sovrappone con quello sradicamento tipico della diaspora che abbiamo affrontato nella sezione precedente con Miguel Mellino e Paul Gilroy (cfr. 1.4.1), e che ritroveremo nei romanzi del corpus.

In effetti, in Braidotti torna con forza il pensiero critico ispirato a una prospettiva fluida e ibrida che riconosca le soggettività sfaccettate e diasporiche contemporanee che non possono più essere confuse o assimilate semplicisticamente sotto la semplice ‘metafora’ del nomadismo e della

precarità dell'individuo nelle società odierne. Tale semplificazione sarebbe solo dannosa se non si esplorassero le varie soggettività esistenti che, come afferma la stessa Braidotti, sono molteplici:

Being nomadic is not a glamorous state of jet-setting – integral to and complicitous with advanced capitalism (Alcoff 2006). It rather points to the decline of unitary subjects and the destabilization of the space-time continuum of the traditional vision of the subject. Be homeless, a migrant, an exile, a refugee, a tourist, a rape-in-war victim, an itinerant migrant, an illegal migrant, an expatriate, a mail-order bride, a foreign caretaker of the young or the elderly of the economically developed world, a high-flying professional, a global venture financial expert, a humanitarian relief worker in the UN global system, [...] these are no metaphors. [...] These are highly specific geopolitical and historic locations – it's history and belonging tattooed on your body. (Braidotti 11)

In contrasto con identità fisse e stabili, Braidotti auspica una presa di coscienza etica, oltre che metodologica, per rendere finalmente conto in maniera efficace di queste varie soggettività stratificate e diasporiche – dal senzatetto, al turista, dal richiedente asilo, all'espatriato, alla vittima dello stupro di guerra – nei confronti delle quali sono necessari accurati e fondamentali distinguo dei vari contesti sociopolitici ed economici di origine che determinano queste soggettività 'nomadi' nel mondo globalizzato.

In questa parte dedicata alle prospettive teoriche di riferimento, e in questo paragrafo dedicato in particolare al nomadismo, accennare al lavoro di Braidotti – che non si ferma ovviamente al testo da me citato ma anzi è proseguito e proseguito tuttora³⁶ – costituisce un punto utile non solo a esplicitare un riferimento necessario, ma anche per evidenziare come questa consapevolezza critica sul concetto di nomadismo e le sue varie articolazioni abbiano senza dubbio influenzato e arricchito anche il

³⁶ Per esempio, con il recente *Posthuman Glossary* curato da Rosi Braidotti e Maria Hlavajova (2018).

discorso della critica letteraria e non solo, proprio perché, come sostiene Braidotti, l'immaginazione è strumento imprescindibile:

The nomadic subject is a myth, or a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience: blurring boundaries without burning bridges. Implicit in my choice of this figuration is the belief in the potency and relevance of the imagination, of myth making, as a way to step out of the political and intellectual stasis of our times. Political fictions may be more effective, here and now, than theoretical systems. (26)

Per la filosofa, anche la capacità di 'creare miti' che sta alla base di un concetto politico come il suo soggetto nomade, può non solo permetterci di fuoriuscire dalla stasi dei nostri tempi ma anche di avere un riverbero politico, più efficace persino di interi sistemi teorici. Braidotti prosegue puntualizzando i termini entro i quali si muove il suo ragionamento sul nomadismo: "The nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour" (Braidotti 26). Braidotti include nella sua impresa teorica anche i soggetti nomadi 'del pensiero', coloro quindi che non necessariamente intraprendono una dislocazione spaziale, a sottolineare che lo stato nomadico riguarda primariamente un risveglio della coscienza e la sovversione di convenzioni prestabilite. Nei testi che andrò ad analizzare (cfr. Capp. 3, 4 e 5), mi concentrerò invece sul dato della mobilità spaziale dei personaggi, ma tale focus non ridurrà l'impatto della nozione di 'soggetto nomade' della filosofa, anzi mostrerò proprio come i personaggi sovrappongono nel proprio percorso di fuoriuscita dalla società distopica e nel loro rifiuto dello stanziamento postapocalittico, un impulso utopico che è tale proprio perché nomadico nel senso braidottiano, quindi spiccatamente politico, in quanto quelle componenti individuate dalla filosofa di "consciousness-raising and the subversion of set conventions" (27) costituiscono proprio gli ingredienti per l'insorgere di una nuova consapevolezza e di un desiderio che viene *educato* – direbbe Levitas – a sovvertire proprio le 'set conventions' del mondo di partenza, ovvero costituirebbero

l'utopia. Dunque, nelle distopie critiche che vedremo, stato nomadico e impulso utopico si mostreranno come non mai affini e vicendevolmente intrecciati.

In maniera interessante, si può anche notare che tale componente di nomadismo e di dislocamento è affine anche all'esperienza stessa della lettura e ai meccanismi della narrazione. Sembra che la storia, e soprattutto quella delle lingue, abbia da sempre appiattito infatti quella forma in scala ridotta del nomadismo che è il vagare, e la narrazione. Pensiamo, per esempio, ai cavalieri erranti nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, che *errano* in più di un senso, prima di tutto attraversando i continenti e imbattendosi in nuove avventure, e secondariamente errano perché gli imprevisti da cui sono colti li spingono spesso a prendere decisioni sbagliate che origineranno nuove disavventure. Per il piacere di chi legge, la divagazione non cessa di essere contemporaneamente motore di peripezie sempre nuove e motore della narrazione (che, ci sembra, potrebbe durare all'infinito).

Quando Teresa de Lauretis mette in relazione il senso di meraviglia con il vagare, una parentela che vive solo nella lingua inglese, sottolinea la connessione tra l'esperienza dello spazio e l'esperienza della lettura: 'wonder' e 'wander' sono separate nel significato solo da una vocale, e hanno anche la stessa pronuncia. De Lauretis afferma:

The reader's sense of wOnder as awe, marvel, portent, revelation is replaced by a sense of wAndering through a mindscape both familiar and unfamiliar. Displaced from the central position of the knowledgeable observer, the reader stands on constantly shifting ground, on the margins of understanding, at the periphery of vision: hence the sense of wAnder, of being dislocated to another space-time continuum where human possibilities are discovered in the intersection of other signs with other meanings. (de Lauretis 165)

In quello che sembrerebbe un omaggio forse non troppo involontario a un soggetto postmoderno privo di riferimenti³⁷ – e ai suoi debitori principali, Jorge Luis Borges e Italo Calvino – de Lauretis parla del senso di sorpresa, forse più uno spiazzamento, del lettore, il quale decentrato rispetto a un punto di vista oggettivo e centrale sugli eventi narrati, giunge presto a un senso di spaesamento perché privo di punti di riferimento, e così vaga nel testo.

Nei romanzi che analizzerò nel prossimo capitolo, si vedrà come a essere significativamente presente sia un panorama in cui l'umanità, o una parte significativa di essa, attraversi una crisi profonda che la investe su un piano non solo materiale, ma relativa anche al senso di unità e di appartenenza a una comunità sicura. Ci sarà in effetti, un senso di spaesamento che si accompagna al paesaggio incerto, ma non per affermare semplicemente uno stato di dolore o di sgomento dei protagonisti, semmai è il punto di partenza per tentare, da parte loro e a modo loro, di abbandonare quello stesso spaesamento. In *On Such A Full Sea*, gli esseri umani sono o divisi in comunità chiuse oppure esclusi all'esterno, nelle caotiche, poverissime e violente Provincie; in *Station Eleven*, un'epidemia porta i pochi sopravvissuti a impadronirsi di ciò che rimane lontano dalle città, scomparse ormai perché collassate e abbandonate; in *MaddAddam*, dopo un'epidemia che ha ucciso gran parte dell'umanità, i pochi esseri umani superstiti cercano di sopravvivere riadattandosi come possono in ciò che rimane delle strutture ancora in piedi da prima del collasso.

Come avrò modo di mostrare, l'assenza della città sembra implicare non solo una mera riarticolazione del topos del collasso della civiltà, ma anche uno stato di spaesamento che coinvolge la dimensione esistenziale dei personaggi, in cerca di una stabilità sempre difficile da raggiungere e che forse non raggiungeranno mai. L'ipotesi è che a fronte di un tale panorama distopico, vi siano personaggi che incarnano un impulso utopico e siano anche gli stessi che fanno proprio quello

³⁷ In un "classico" del postmoderno letterario come *Città di vetro* di Paul Auster, più identità si sovrappongono portando il protagonista da un volontario gioco del doppio alla sua progressiva dissoluzione nel tessuto urbano, fino alla sua totale sparizione anche dal testo.

spaesamento rielaborandolo in senso positivo, come se fosse la risposta più plausibile: alcuni di loro scelgono infatti di abbandonare i luoghi di origine e di partire, scegliendo una vita in movimento; in un caso, come in *MaddAddam*, i personaggi che ora tentano di ricostruire una civiltà, rammentano il proprio vagabondaggio esistenziale tra vari luoghi e identità prima che il mondo finisse. Anche in tal caso quindi i personaggi fanno proprio un nomadismo esistenziale in risposta alla società distopica di partenza che li vuole stabili e controllabili, spostandosi non solo da un luogo all'altro, ma anche da un ruolo e da un'identità all'altra.

Prima però di procedere con l'analisi dei testi, dedicherò il prossimo capitolo a un generale inquadramento del corpus delineando i criteri di selezione, e al genere letterario al quale appartengono i testi considerati, ovvero un particolare tipo di distopie: le 'distopie critiche'.

2. IL CORPUS: LE DISTOPIE CRITICHE

2.1 TESTI E CRITERI

Da qualche anno ho sviluppato un interesse crescente per ciò che riguarda lo spazio rappresentato, sia in film e serie tv, sia in testi letterari. Tale interesse si è unito a quello per un particolare tipo di genere, l'utopico-fantascientifico, fino a qualche tempo fa a me pressoché sconosciuto, fatta eccezione per testi classici quali *1984* o *Fahrenheit 451*. Oltre a queste due macroaree tematiche – lo spazio da un lato, l'utopia e la fantascienza dall'altro – al fine di costruire un corpus di ricerca, ho utilizzato due requisiti principali.

Il primo requisito per la scelta dei testi è stato quello linguistico: ho scelto di occuparmi infatti di testi scritti in inglese, perché se da un lato le mie pregresse conoscenze linguistiche avrebbero reso più fattibile la lettura e l'analisi di testi scritti in questa lingua, è anche vero che la tradizione principale del genere utopico-fantascientifico si è sviluppata in ambito anglosassone e americano, e tra i testi fondamentali del genere compaiono libri scritti in lingua inglese: *Utopia*, *Swastika Night*, *Nineteen Eighty-Four*, *A Modern Utopia*, *Brave New World*, per citarne solo alcuni.

Secondariamente, ho seguito un requisito temporale che contemplasse i testi contemporanei, e per stabilire il margine temporale del “contemporaneo” ho scelto di limitare la mia ricerca a testi pubblicati negli ultimi dieci anni. Considerando che l'anno di inizio di questa ricerca è il 2015, ho deciso di occuparmi di testi pubblicati non prima del 2005, tenendo presente il dato storico dell'attentato alle Torri gemelle del 2001 quale evento spartiacque decisivo nella cultura occidentale che la produzione cinematografica e letteraria ha ereditato e riarticolato ampiamente, e la cui influenza è ravvisabile tutt'oggi nei modi in cui i romanzi rappresentano scene di disastro e di

apocalisse fantascientifica. Come avrò modo di suggerire in relazione ai testi scelti e qui analizzati, è rintracciabile certamente una certa influenza di tale evento nella generale scomparsa della città nella letteratura, ma nei romanzi qui considerati viene meno quell'indugio sulla città distrutta e sulle macerie che invece ha praticamente colonizzato l'immaginario filmico e letterario sin dai primi anni dopo l'attacco.

Il primo anno e una parte del secondo, sono stati dedicati alla lettura dei testi che corrispondevano ai requisiti qui menzionati, in parallelo alla costruzione di una bibliografia critica di riferimento. La composizione definitiva del corpus – di tre romanzi – è la seguente: *On Such a Full Sea* di Chang-rae Lee pubblicato nel 2014; *Station Eleven* di Emily St. John Mandel, sempre del 2014, e infine *MaddAddam*, pubblicato nel 2013, terzo ed ultimo romanzo della *MaddAddam Trilogy* di Margaret Atwood, iniziata nel 2003. Il terzo romanzo è stato l'ultimo pubblicato, ma come mostrerò nell'analisi, anche un riferimento al secondo e al primo romanzo saranno necessari dal momento che, essendo una trilogia, per affrontare alcuni aspetti tematici in maniera più completa è necessario uno sguardo d'insieme su tutti e tre i testi. Questa la si potrebbe considerare un'eccezione al secondo requisito (temporale), soprattutto per quanto riguarda il primo volume pubblicato nel 2003, ma come sarà evidente nell'analisi i miei riferimenti a quest'ultimo saranno minimi.

Il riconoscimento di alcuni elementi ricorrenti nei testi di Lee, Mandel e nella trilogia di Atwood, mi ha portata alla loro selezione, escludendo altri che avevo considerato inizialmente (*The City & The City* di China Miéville, *New York 2140* di Kim Stanley Robinson, *The Circle* di Dave Eggers). Negli altri invece, erano già presenti altri elementi favorevoli alla loro esclusione: alcuni di questi testi infatti non prendono in considerazione la dimensione urbana o quella utopica (*Zoo City* di Lauren Beukes, *The Power* di Naomi Alderman o *Red Clocks* di Leni Zumas), oppure semplicemente sono stati scritti da autrici o autori già presi in considerazione (è il caso di *The Heart Goes Last* scritto sempre da Atwood).

Gli elementi ricorrenti che mi hanno portata alla scelta dei testi che compongono il corpus sono stati il riscontro di una generale scomparsa dell'immagine della città tradizionale senza la messa

in scena della sua ‘distruzione’; la presenza delle comunità recintate o di forme abitative isolate con piccoli gruppi di persone che contribuiscono a un panorama di generale frammentazione, in un contrasto interessante con l’assenza della città; la presenza di personaggi che si spostano da un luogo all’altro o rimangono in transito.

Inoltre, da un punto di vista estetico-formale, questi romanzi non sono esclusivamente distopie, ma rientrano nella definizione di “distopia critica” formulata da Sargent negli anni novanta, ripresa e ampliata in particolar modo da Raffaella Baccolini e Tom Moylan e definibile come una distopia che mantiene una speranza all’interno del testo attraverso un finale aperto, ambiguo e la commistione dei generi letterari.

Prima però di definire la distopia critica e come funziona, vediamo alcuni elementi caratterizzanti il genere distopico¹ particolarmente funzionali per la mia trattazione successiva sulle distopie critiche e l’analisi vera e propria dei testi.

2.2 IL GENERE DISTOPICO

A partire dallo studio fondamentale di Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese*, nel quale, tra i vari elementi riconosciuti come caratterizzanti, una prima peculiarità del genere distopico è il fatto che la storia inizi ambientata direttamente nella società distopica, senza il dislocamento fisico-

¹In ambito anglosassone, per una trattazione più opportunamente estesa del genere distopico e le sue caratteristiche si veda Vita Fortunati, *Lo studio della letteratura utopica inglese*; *Scraps of the Untainted Sky* di Tom Moylan, dove la sezione “Dystopian Turn” è ampiamente dedicata alla storia dello sviluppo del genere con un’ottica particolarmente sensibile al contesto sociopolitico; *Dark Horizons* (2003) curato da Baccolini e Moylan che esplora il genere distopico degli ultimi anni mettendo in luce quanto, a fronte di una generale crisi del genere utopico, l’utopia abbia trovato un modo di riaffermarsi proprio grazie alla distopia, in particolare critica. Di recente pubblicazione c’è anche *Dystopia: A Natural History*, di Gregory Claeys (2016).

geografico tipico dell'utopia, Baccolini aggiunge che sebbene questo dislocamento geografico non avvenga, lo *straniamento cognitivo* di cui parla Suvin (1979), tipico del testo fantascientifico, persiste efficacemente grazie al focus posto su uno o più personaggi che mettono in discussione la società distopica (Baccolini, "Journeying" 140). Inoltre, la studiosa osserva che la distopia è proprio basata sulla compresenza di narrazione e contronarrazione: la narrazione della società distopica con il suo potere egemone, e la contronarrazione di chi resiste a questo potere, una 'contro-egemonia'.

Nella distopia accade che da un'apparente connivenza e torpore nei confronti dello status quo, il personaggio attraversi una fase di alienazione che anticipa una presa di coscienza che si fa via via sempre più forte, e che si traduce in azioni di sabotaggio: il climax prosegue fino a un evento culminante che cambia o non cambia lo status quo. Un altro aspetto su cui Baccolini si concentra, in particolare attraverso l'analisi di *Nineteen Eighty-Four* e *The Handmaid's Tale*, è la centralità del linguaggio in senso negativo, in quanto esso risulta sottoposto a un'operazione di drastica trasformazione – soprattutto nella riduzione della sua varietà lessicale – da parte delle varie istanze del potere, pronte a farne il proprio strumento di controllo e propaganda. Il linguaggio, ridotto e manipolato, costituisce la strategia perfetta per sostenere e perpetrare nella popolazione l'ideologia dominante, come d'altronde i totalitarismi di massa hanno insegnato, proprio per quella capacità del linguaggio di colonizzare le nostre rappresentazioni del mondo, avvilandone alcune mentre ne sostengono altre.

Il diktat linguistico è essenziale per rafforzare e rendere ancora più efficace il diktat ideologico², unitamente alla repressione violenta e al controllo. Ma l'aspetto senz'altro più notevole è che proprio questo linguaggio così ridotto, forzato e imposto, offre una possibilità di rovesciamento attraverso pratiche di riformulazione e contestazione, in una parola: di resistenza. Se la manipolazione del linguaggio è possibile da parte del potere, lo è altrettanto anche da parte di chi quel potere lo subisce: nel classico di Orwell, Winston e Julia entrano in possesso del libro che dovrà istruirli e

² Rimane fondamentale la lezione gramsciana sull'egemonia, basata sul consenso.

prepararli all'azione; *The Handmaid's Tale*, essendo una sorta di diario della protagonista Offred, costituisce di per sé il libro che contesta lo status quo in cui lei vive proprio perché è una testimonianza clandestina destinata a chiunque può ancora cambiare le cose, o per i posteri che avranno la responsabilità di leggere *per* ricordare. Il linguaggio diventa dunque l'unica arma e strategia, e su questo punto si potrebbe aggiungere una riflessione metanarrativa: come ha sottolineato in vario modo Moylan, il testo utopico è di per sé prassi militante perché mette in discussione la realtà contemporanea dell'autore sovvertendone i parametri (ottenendo lo *straniamento cognitivo*). Il romanzo fantascientifico e il testo utopico in qualità di linguaggi che mettono in discussione lo status quo, possono essere considerati forme per eccellenza della contestazione attraverso le parole. Come ha sottolineato Moylan, dando enfasi all'elaborazione di Baccolini:

With the past suppressed and the present reduced to the empirica of daily life, dystopian subjects usually lose all recollection of the way things were before the new order, but by regaining language they also recover the ability to draw on the alternative truths of the past and 'speak back' to hegemonic power. (Moylan, *Scraps* 149).

All'interno del romanzo, la riappropriazione linguistica messa in atto da una frangia ribelle e antisistema porta all'importante risultato di una ricostituzione della memoria del passato permettendo, da un lato, di restituire *agency* e identità al soggetto utopico e al suo gruppo di reietti o reiette, dall'altro di controbattere al potere egemonico.

Le potenzialità del testo utopico e l'importanza del linguaggio che in esso è costantemente ribadita, saranno evidenti nei prossimi paragrafi nei quali affronterò prima la nozione di 'utopia critica' elaborata da Moylan, poi quella di 'distopia critica' formulata da Sargent, ed esplorata nell'ambito di una prospettiva femminista da Baccolini. Questo percorso tra le variazioni del genere utopico, e poi nelle più recenti formulazioni del solo 'sottogenere' distopico, mi permette di introdurre in maniera approfondita i testi che analizzerò in quanto appartenenti alla recente categoria delle distopie critiche, mettendone già qui in luce i meccanismi e gli elementi estetico-formali principali.

Concluderò infine questo capitolo con un paragrafo incentrato sull'importanza della memoria e della nostalgia nel genere seguendo le formulazioni elaborate da Baccolini.

2.2.1 Le utopie critiche di Moylan

In *Demand the Impossible* (2014), Tom Moylan concentra la propria attenzione sulle utopie scritte negli anni settanta, in particolare a partire da *The Female Man* di Joanna Russ, libro in circolazione dal 1971 ma che, nell'indifferenza generale delle case editrici di fantascienza che pubblicavano principalmente uomini, fu pubblicato solo nel 1975. Mentre era ancora inedita, l'opera di Russ era stata letta da Ursula K. Le Guin e Samuel R. Delany che poco dopo si sarebbero messi al lavoro sulle proprie utopie altrettanto critiche: *The Dispossessed* di Le Guin è del 1974; *Triton* di Delany è del 1976. Di questo stesso anno è la quarta ed ultima utopia critica analizzata da Moylan: *Woman on the Edge of Time*, scritta da Marge Piercy. La stesura di queste e altre utopie critiche degli anni settanta che lo studioso menziona, non sarebbero state possibili senza il primo faticoso spiraglio inaugurato da Joanna Russ e, prima di lei, dai movimenti femministi negli Stati Uniti degli anni sessanta. Raccogliendo e sviluppando un diffuso sentimento antidogmatico, femminista, ecologista e libertario, questi testi si fanno portavoce del desiderio di cambiamento e della radicalità di tale desiderio, propri degli anni settanta.

In questi testi si registra un cambiamento inedito e fondamentale: a partire da una società già esistente e riconoscibile come utopica, la narrazione si concentra sul percorso personale del protagonista, o del gruppo di protagonisti, che da uno stato di passività raggiunge uno stato propriamente di *agency*. Ciò che vuole mettere in evidenza Moylan è l'inseparabile binomio di personale e politico, che fa ovviamente eco al noto slogan femminista (la *Second Wave* sempre statunitense) e che viene messo in scena in queste opere; vale a dire, una nuova forma di attivismo che parte dal singolo ma che diventa presto al servizio di una trasformazione totalizzante del contesto sociale e politico: l'obiettivo ultimo è cambiare lo status quo.

Non vi è dunque un cambiamento unicamente formale in queste opere, ma anche a un livello più profondamente epistemologico che coinvolge il pensiero utopico stesso: la critica e l'attivismo utopici non cessano mai di ricalibrarsi, di mettersi in discussione, e solo così possono costituire le basi stabili necessarie per raggiungere una trasformazione dello status quo che sia concreta e duratura, non perfetta (si ricordi l'esortazione espressa da Sargent a rifiutare categoricamente di associare l'utopia alla perfezione) ma più giusta per tutti e tutte. In questi testi, l'utopia come genere letterario cessa di avere confini decisi, e come istanza di cambiamento non contiene ricette o istruzioni infallibili – come pretendevano le utopie classiche *à la* More che infatti rischiavano la deriva autoritaria – ma torna continuamente su se stessa, mostrandosi autocritica, dinamica e aperta. Ecco come Moylan argomenta questi elementi fondamentali delle utopie critiche, a partire dalla scelta dell'aggettivo *critical*:

“Critical” in the Enlightenment sense of *critique* – that is expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as “critical” in the nuclear sense of the critical mass required to make the necessary explosive reaction. [...] A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the ordinary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives (Moylan, Demand 11).

L'aggettivo 'critical' è dunque impiegato nella sua accezione di 'pensiero oppositivo', per cui le utopie sono critiche nel momento in cui favoriscono un disvelamento dei meccanismi sia del genere stesso, sia della situazione storica nella quale sono scritte. L'attenzione è dunque orientata sia

all'interno del testo che all'esterno, sul contesto sociopolitico di riferimento e di produzione. Inoltre, un altro punto cardine dell'elaborazione di Moylan è il fatto che tali testi rifiutano l'utopia come modello mantenendone la componente del sogno e che il conflitto tra il mondo reale contemporaneo a chi legge, e il mondo immaginato nel testo, permette inoltre di esplorare il processo di cambiamento sociale in maniera più complessa, obiettivo raggiunto anche grazie al fatto che nell'utopia rappresentata, differenza e imperfezione sono sempre presenti, a sottolinearne la dinamicità e la possibilità di alternative non ancora contemplate.

Entrando anche nel merito della costruzione formale del testo, Moylan collega questa svolta epistemologica dell'utopia critica al meccanismo testuale che si sviluppa grazie all'intreccio di registro *iconico* e registro *discreto*, una distinzione che recupera dal semiologo Jurij Lotman e riattualizza per il caso specifico del romanzo fantascientifico. Lo studioso afferma che nel genere fantascientifico è tipico ritrovare in primo piano quello sfondo che nella letteratura "realista"³ o comunque non fantascientifica, costituisce solitamente il fondale socio-storico pressoché autonomo o indifferente rispetto all'azione dei personaggi. Va subito detto che, naturalmente, ciò non è sempre vero di tutte le letterature e di tutti i romanzi realisti, ma è certo che nel testo fantascientifico la descrizione dettagliata di aspetto, struttura e funzionamento del mondo alternativo, costituisce gran parte dello sforzo di chi scrive e l'elemento su cui si sofferma con maggiore attenzione chi inizia a leggere il romanzo, costituendo il punto di partenza di quella contestazione ideologica del presente di

³ Il virgolettato è un riferimento al discorso di Ursula K. Le Guin mentre riceveva nel 2014 il National Book Award, per la prima volta assegnato a una scrittrice di fantasy e fantascienza. Le Guin in quell'occasione aveva rapidamente dissolto ogni confine: gli scrittori di fantasy e fantascienza sono realisti quanto tutti gli altri, perché descrivono anch'essi una realtà, solo che questa è alternativa e deve ancora arrivare. Anzi, secondo l'autrice, sono loro gli scrittori e le scrittrici da tenere in maggiore considerazione dal momento che "tempi duri" si avvicinano e avremo bisogno di visionari che sappiano darci un'alternativa, in quanto "realists of a larger reality". Si veda l'articolo su *The Guardian* nel quale l'intero discorso dell'autrice è stato trascritto: www.theguardian.com/books/2014/nov/20/ursula-k-le-guin-national-book-awards-speech (consultato il 13 maggio 2018).

cui parla Moylan: la società alternativa spinge chi legge a porsi delle domande sulla propria di società e le sue contraddizioni. Tale descrizione è anche fondamentale per lo *straniamento cognitivo*, necessario perché si instauri una narrazione propriamente fantascientifica efficace. Ma cosa succede nel caso delle utopie critiche? Qui il livello iconico, quel fondale dettagliato che dispiega il mondo alternativo in tutti i suoi aspetti, scivola in secondo piano per lasciare spazio allo svolgimento del livello discreto, la “discrete narrative of agency (the existential trajectory of awareness, action and change)” (Moylan, *Demand* 17) incarnata dall’eroe o eroina. Moylan afferma come tale nuovo dispositivo formale abbia rinnovato la tradizione del genere utopico, più rispondente ai tempi e ai cambiamenti sociali e storici degli autori e delle autrici dei romanzi.

Nei capitoli dedicati all’analisi vedremo che vi si dispiega in primo piano il percorso “personale e politico” della protagonista (livello discreto) che si trova in una posizione dialettica nei confronti del mondo distopico con il quale entra in frizione (livello iconico), e che nonostante quest’ultimo, riesce spesso con altri personaggi a *resistere*, tentando un alternativo modo di vivere. A partire dal primo romanzo *On Such a Full Sea*, utilizzerò come riferimento implicito dell’analisi questo principio considerando, sullo sfondo, lo spazio urbano caratterizzato dalla segregazione e dal controllo dell’individuo con modalità che sono reminiscenti della nota analisi foucauldiana dello spazio sorvegliato (livello iconico) e la trama, con il percorso della protagonista che rappresenta l’impulso utopico (livello discreto). Vediamo prima però da vicino che cosa è la distopia critica e quali sono i suoi elementi fondamentali e i suoi meccanismi.

2.2.2 La distopia critica

In “Three Faces of Utopianism (Revisited)” (1994), Lyman Tower Sargent aveva riconosciuto in romanzi come *He, She, It* di Marge Piercy, un’inedita commistione di eutopia e distopia. Per lo studioso americano tuttavia, non si trattava di proclamare la nascita di un ibrido “eutopico-distopico”, semmai di registrare una nuova tendenza all’interno del solo genere distopico. Sargent definisce poi

anche altrove questa nuova evoluzione del genere chiamata da allora *critical dystopia*, che definisce nelle seguenti righe:

[...] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia (Sargent, "US Utopias" 165).

Per quanto riguarda l'aggettivo "critical", Sargent si rifà all'uso che ne aveva fatto Moylan in riferimento alle utopie critiche affrontate nel paragrafo precedente, quindi testi che rifiutano l'utopia come modello di società perfetta ma che la mantengono in quanto 'sogno' di un cambiamento radicale che può avvenire senza una formula prescrittiva e soprattutto in maniera dinamica e autocritica, cosciente dei propri limiti e sempre rivolta al miglioramento.

A partire dall'osservazione di Sargent sull'opportunità di riconoscere un nuovo tipo di distopie con la possibilità di chiamarle "critiche", sulla scia dello studio delle utopie critiche di Moylan, è Baccolini che approfondisce struttura, forme e contenuti della distopia critica, in particolare quella scritta da donne e in prospettiva femminista, sottolineando in particolare quanto tali distopie veicolino il loro portato di contestazione attraverso il gioco che lega indissolubilmente genere letterario e prospettiva di genere: da qui il titolo del suo saggio "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler" (Baccolini 2000). Dopo le utopie degli anni sessanta e settanta, l'utopia sembra infatti giunta a una crisi come forma letteraria in grado di veicolare un'istanza di cambiamento. Era arrivato il momento delle distopie critiche le quali, sorprendentemente e a loro modo, sarebbero state le sole a mantenere un'istanza di resistenza e speranza.

Baccolini ha riconosciuto come ad aver contribuito allo sviluppo di tale categoria, siano state in particolare opere di fantascienza femministe che hanno al centro temi come la discriminazione istituzionalizzata delle donne, con un conseguente controllo dei corpi e della riproduzione, e una generalizzata discriminazione basata sul genere e l'orientamento sessuale che a propria volta è intrecciata con una discriminazione etnica e di classe⁴. Nel saggio in cui realizza questo puntuale riscontro, la studiosa analizza in particolare i romanzi *Swastika Night* (1937; edizione italiana *La notte della svastica* 1993) di Katharine Burdekin, *Kindred* (1979; ed. it. *Legami di sangue* 2005) e *The Parable of the Sower* (1993; ed. it. *La parabola del seminatore* 2000) di Octavia Butler e *The Handmaid's Tale* (1985; ed. it. *Il racconto dell'ancella* 1988) di Margaret Atwood.

In questo nuovo sottogenere distopico sono presenti due elementi fondamentali. Innanzitutto, a caratterizzare questi romanzi è la loro capacità di preservare un impulso utopico, per quanto flebile, al loro interno, tramite dei finali aperti o attraverso un'enclave utopica (come nel caso di *Parable of the Sower* di Octavia E. Butler) a differenza dei classici della distopia centrati su un punto di vista maschile (dove la stereotipizzazione dei generi sembra contagiare anche l'autore) come *1984* di Orwell e *Brave New World* di Huxley, nei quali il protagonista distopico alla fine del romanzo soccombe venendo "riassorbito" dal sistema.

Secondariamente, l'aspetto che li caratterizza è l'erosione dei confini tra i generi. Mescolando convenzioni provenienti da altre forme letterarie – come il romanzo epistolare o il romanzo storico – le distopie critiche femministe riescono a rinnovare la tradizione della fantascienza, monopolizzata da una prospettiva patriarcale e maschilista.

L'analisi di Baccolini contempla testi degli anni ottanta e novanta – Atwood e Butler come anticipato – ma include anche il romanzo di Burdekin che, nonostante sia stato pubblicato nel 1937,

⁴ Per un approfondimento dettagliato sul genere fantascientifico scritto da donne e sulla sua specificità, si veda *Quando la fantascienza è donna* di Federici (2015) che inquadra il genere come erede della tradizione utopica femminista dell'Ottocento.

permette alla studiosa di sottolineare come tale tendenza, sebbene l'oblio storico inflitto all'autrice, fosse già in nuce circa cinquant'anni prima. Per autrici come Burdekin, e come più tardi Atwood e Butler, riscrivere un genere letterario contaminandolo, costituisce una pratica sovversiva per eccellenza e che oltretutto le ricollega a quel percorso di autocritica e autoconsapevolezza del genere utopico iniziato con le utopie critiche:

It is this element of openness and resistance to closure that the new dystopia of the 1980s and 1990s shares with the critical utopia of the 1960s and 1970s. To paraphrase what Moylan (and feminist critics) say about the critical utopia, in their formal operations, both critical utopias and dystopias negate static ideals, preserve radical action, and create a space in which opposition can be articulated and received. (Baccolini, "Gender" 17)

I testi del corpus, come si vedrà, non solo e semplicemente rientrano in questa particolare categoria dal momento che sono ambientati in un mondo riconoscibile come distopico e caratterizzati dal persistere di un impulso utopico incarnato in un personaggio o un gruppo di personaggi, ma sembrano proseguire questa stessa tradizione.

A conclusione di questa parte dedicata alle caratteristiche della distopia e della distopia critica, il prossimo ed ultimo paragrafo di questo capitolo sul corpus, è incentrato su un aspetto particolarmente importante per alcuni testi considerati nell'analisi, e che è stato approfondito da Baccolini: l'importanza della memoria e la nozione di nostalgia critica.

2.2.3 Utopia, memoria e nostalgia critica

In un saggio in *Utopia, Method, Vision: The Use Value of Social Dreaming* (2007), Baccolini afferma come abbiamo visto – e come la studiosa afferma anche altrove⁵ – che i due tratti distintivi fondamentali di questo nuovo sottogenere della distopia sono il mantenimento della speranza all'interno del testo attraverso il rifiuto del finale chiuso, e attraverso la commistione tra generi letterari, così da trasferire a questo aspetto formale quel rifiuto epistemologico di una fantomatica “purezza” e dell'univocità delle categorie proprio della critica femminista e funzionale alla messa in discussione di una conoscenza che pretende di essere obiettiva e neutrale.

[...] dystopia is traditionally a bleak, depressing genre with no space for hope within the story, where utopia(n hope) is maintained *outside* the story: it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape such a pessimistic future. This option is not granted, for example, to the protagonists of George Orwell's classical dystopia, *Nineteen Eighty-Four*, who are crushed by the totalitarian society. Conversely, recent novels such as Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*, Le Guin's *The Telling*, or Butler's *Parable* series allow readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work. (Baccolini, Finding 165)

Inoltre, la distopia critica apre la possibilità che soggetti non considerati nel discorso egemonico possano affermare una propria *agency* e articolare la propria identità.

Un terzo aspetto però che la studiosa ascrive come specifico di queste distopie critiche in particolare in quelle scritte da donne, è che l'impulso a resistere lo status quo della società distopica viene supportato in maniera significativamente evidente dal risanamento della memoria – individuale

⁵ Oltre al saggio “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler” (2000) su cui mi sono soffermata nel paragrafo precedente, Baccolini torna in *Dark Horizons* (2003) sulle distopie critiche e il loro rapporto con la memoria nell'analisi del romanzo di Le Guin, *The Telling*.

e collettiva – e dalla capacità dell'individuo di leggere e scrivere. In questi testi non sarà casuale trovare personaggi che assecondano un ritorno alla memoria ricorrendo alla scrittura, al racconto, ispirati dal desiderio di fornire una propria narrazione degli eventi ribadendo appunto la propria identità ed esercitando una propria *agency*.

Purtroppo, osserva Baccolini, il tema della memoria negli studi utopici non è stato adeguatamente studiato:

Despite the fact that, as Gayle Greene says, “memory is especially important to anyone who cares about change, for forgetting dooms us to repetition; and it is of particular importance to feminists,” the importance of memory in utopian studies has not been adequately underlined (291). I think, instead, that an emancipatory notion of memory is fundamental to our discussion of Utopia. (Baccolini, “Finding” 167)

È soltanto con Ernst Bloch e Walter Benjamin che Baccolini rintraccia finalmente un fondamentale legame tra le due: per entrambi i filosofi, solo se la memoria è riattivata insieme a una capacità di distinguere nel presente, può essere associata alla speranza. Come ha riconosciuto anche Vincent Geoghegan (1990, 58), Bloch infatti parla di *anamnesis* ('recollection') opposta alla *anagnorisis* ('recognition'): la prima è conservativa e implica un recupero acritico del passato⁶, la seconda stimola un confronto inesausto col presente, il quale introduce un elemento di novità con cui si rapporta al passato. Benjamin invece sottolinea quanto sia importante avere una presa cosciente sulla memoria mentre nuove minacce insidiano il presente, soprattutto in riferimento a chi è soggetto a discriminazione e dunque messo più sistematicamente a tacere, un'esclusione che come sappiamo

⁶ Baccolini osserva quanto sia fuorviante la metafora della memoria quale “deposito” (*storage*): un contenitore passivo da cui prendere o lasciare, la cui neutralità è, come si può comprendere, dannosa e fuorviante. Come ci insegnano le distopie classiche, ogni gesto relativo alla memoria o al semplice ricordo è significativo anche quando è mancante, anzi proprio in tal caso si perpetra un rimosso politico sicuramente dannoso (come potrebbe essere la scelta, ad esempio, di non commemorare determinati anniversari o determinate vittime).

conobbe Benjamin stesso e che determinò la sua fine. Per lui e per Bloch, dare voce alla memoria è dare voce alla speranza. Con parole che oggi acquisiscono una nuova e necessaria urgenza, Baccolini sottolinea e avvisa: “Historical amnesia therefore leads us toward Anti-Utopia and creates a false sense of the past as a better time” (171).

Se la memoria può dunque avere un utilizzo positivo e negativo, possiamo dire lo stesso della nostalgia? Solitamente la nostalgia è associata a una memoria conservativa e reazionaria⁷ e come osserva Baccolini, non sorprende che gli studi femministi non l’abbiano eletta al centro delle loro attenzioni – “feminists have little to be nostalgic for” (Baccolini, “Finding” 173) – e generalmente molte studiose (Baccolini cita Greene, Rich, Doane e Hodges) riconoscono che è uno strumento utilizzato spesso a scopo reazionario, per obliterare le conquiste storiche delle minoranze e invocare il ritorno a vecchi rapporti di potere in un passato dichiarato desiderabile, ma in realtà oppressivo e discriminatorio. In tal senso, a sottolineare la specificità cruciale della prospettiva di genere nello studio della memoria è in particolare Rita Monticelli⁸, la quale sottolinea:

[...] l’immissione del parametro del *gender* potrebbe aiutare ad illuminare i meccanismi di formazione della memoria culturale tra pubblico e privato, ideologia individuale e delle collettività. In questa prospettiva, la storia identitaria delle donne è una *counterhistory*, una contro-storia, un ricordare attivo che riporta alla luce storie dimenticate mettendo in discussione la Storia come spazio neutro, oggettivo.

(90)

Una prima riconsiderazione della nostalgia, tuttavia, è quella tentata da Fredric Jameson, il quale afferma che la nostalgia può costituire uno “stimolo rivoluzionario” (*Marxismo* 99), solo se

⁷ Baccolini ne ricorda la specificità italiana per cui col nome di “nostalgici” com’è noto, ad esempio, si identificano gruppi simpatizzanti del regime di Mussolini che ancora oggi ne auspicano un ritorno sotto varie forme.

⁸ La studiosa auspica un’interconnessione tra *women’s studies* e studi della memoria che si arricchisca di una prospettiva postcoloniale (grazie tra gli altri, a Bhabha e Spivak) e che contribuisca alla decostruzione della memoria ufficiale, statica e monolitica che discrimina, *rimuovendole*, le diverse identità e soggettività effettivamente coinvolte.

autoconsapevole, “una insoddisfazione, lucida e senza rimorsi, del presente, motivata da un ricordo di pienezza” (99). La distinzione inoltre proposta da Boym tra nostalgia ristorativa – una nostalgia come recupero indiscriminato del passato – e una nostalgia riflessiva, appare già lucida nel comprendere l’eventualità di una nostalgia finalmente positiva che è allo stesso tempo infusa dal desiderio e da un pensiero critico.

Ecco dunque che è proprio a partire dal desiderio che, secondo Baccolini, possiamo ripensare la nostalgia legata all’utopia, dal momento che il desiderio è non solo presente ma costitutivo di ciascuna di esse:

Both are informed by desire: it is desire for a better change that moves Utopia, and it is desire for a lost place and a lost time that characterizes nostalgia. In addition, nostalgia and utopian tradition are connected through displacement: while a utopia leaves its readers/visitors displaced, suspended between the knowledge of their society and the discovery of the new one, nostalgia similarly evokes displacement, the loss of a place or a time, in those who experience it. Nostalgia, then, can be seen as the refusal to let go of the past in its attempt to recover the irretrievable and to open a space for the possible. (Baccolini, “Finding” 175)

Il passato viene in tal modo posto sotto esame, non recuperato acriticamente e così facendo, nel presente, è in grado di funzionare da stimolo per il cambiamento.

Chi è giunto più vicino, per Baccolini, a mostrare il legame tra nostalgia e utopia è Elspeth Probyn che definisce la nostalgia “not as a guarantee of memory but precisely as an errant logic that always goes astray” (176), e che suggerisce di utilizzare la nostalgia nel racconto della propria storia “with the fervor of the possible, not the implacability of truth-telling” (176). Se la nostalgia, nel senso più comune di desiderio di ritorno acritico al passato, è una nostalgia regressiva lo dimostrano le distopie classiche, come nel caso di Winston, il protagonista di *Nineteen Eighty-Four* che vorrebbe un ritorno a una fantomatica “età dell’oro”: è proprio invece nel passato che andrebbero indagate le cause della condizione che ora lo opprime.

Per le distopie critiche invece scritte da donne, come *The Handmade's Tale* di Margaret Atwood, o il racconto *When It Changed* di Joanna Russ, Baccolini mostra⁹ che la nostalgia non ha una funzione regressiva, ma chiama in causa il passato per rileggere il presente, pensando a cosa sarebbe potuto accadere, mettendo a fuoco le responsabilità che hanno portato agli eventi del momento critico che si sta vivendo. Questo aspetto è presente nelle protagoniste dei romanzi che analizzerò: il ritorno della mente al proprio passato, non è mai ingenuo e scevro da contraddizioni, né certamente motivo di sollievo o allegria, per esempio per Kirsten in *Station Eleven*. Spesso vi è un senso di malinconia, quest'ultima riconosciuta da Baccolini in quanto tipicamente presente in questo tipo di protagoniste che, mantenendo la speranza, rimangono comunque vigili e perfettamente consapevoli degli errori del passato.

È dunque con un approccio di tipo femminista che la memoria e la nostalgia cessano di essere considerate delle modalità di recupero, passivo e idealizzante, del passato, anche perché è proprio nel passato che si sono sviluppate le condizioni che hanno portato allo status quo. Semmai ciò che è auspicabile, oltre al desiderio, per una nostalgia che sia davvero critica è un'analisi delle azioni precedenti, utile a non ripeterle nel futuro, con particolare riguardo per quelle che vanificherebbero nel presente le nostre conquiste fondamentali.

Contestualmente all'analisi dei romanzi, e in particolare di *Station Eleven*, mostrerò come il tema della memoria legata all'impulso utopico viene esplicitamente preso in carico da uno dei personaggi principali, la giovane Kirsten. Kirsten vive in un presente distopico in cui la sua vita e

⁹ Baccolini ha esplorato estensivamente le distopie critiche scritte da donne, oltre che negli studi già citati, anche in "Journeying through the Dystopian Genre: Memory and Imagination in Burdekin, Orwell, Atwood, and Piercy" (Baccolini 1996). Come ho cercato di mostrare, l'apporto critico di questa lunga ricerca a più riprese è la messa a fuoco di una specificità delle distopie critiche quale recente e fervidissimo laboratorio per l'utopia, ora mantenuta all'interno del testo (gli altri elementi, come si è detto, sono ascrivibili a una lettura critica di stampo femminista: il finale aperto, l'erosione dei confini tra generi letterari, l'attenzione per la scrittura e la lettura, la nostalgia critica).

quella delle persone a lei vicine è costantemente a repentaglio, nonostante abbia ritrovato una parvenza di normalità grazie al gruppo della Travelling Symphony, a cui ora si è affiliata, e per le relazioni che sono nate all'interno del gruppo. Come si confronta però col proprio passato? Da un lato, è presente una nostalgia positiva nei confronti di una determinata parte del proprio passato, unita alla volontà di ricostruire la propria identità obliterando attivamente la parte di sé con cui non si riesce a fare i conti. In tal caso si conferma l'aspetto della scrittura legata positivamente alla memoria rilevata da Baccolini nelle distopie critiche scritte da autrici donne: nel romanzo di Mandel, il personaggio principale (Kirsten) ha la possibilità di raccontare la propria storia, e proprio leggendo la sua storia un altro personaggio può entrare in contatto con lei. La scrittura è legata a una nostalgia per il passato della propria civiltà, ma serve anche come proiezione di sé, e come memoria scritta per i posteri. Inoltre, va menzionato che in relazione alla memoria, il Museum of Civilization ideato dal personaggio di Clark, come vedremo, è un altro elemento che lega positivamente la memoria con la speranza, riuscendo a mostrare come nonostante un sentimento di nostalgia per il passato, ciò non impedisca di rideclinare il desiderio verso nuovi orizzonti futuri: è proprio dall'aeroporto infatti che una nuova città viene avvistata.

La ricostruzione teorica del genere distopico che ho cercato di realizzare in questo capitolo, è stata necessaria per fornire un importante orizzonte di riferimento del genere prima dell'analisi dei testi che condurrò nei prossimi capitoli, dal momento che mi ha permesso di individuare quelle specificità estetico-formali e di contenuto che ritroveremo ampiamente nei romanzi.

Infine, è fondamentale sottolineare quanto la ricchezza del genere distopico, soprattutto nella sua più recente evoluzione nella forma delle distopie critiche, dimostri quanto il testo utopico – inteso in senso più generico – non solo non cessi mai di rinnovarsi, ma soprattutto, non smetta mai di permettere inedite riarticolazioni della propria materia prima: la speranza. Come si vedrà, i romanzi contemporanei considerati nella presente ricerca costituiscono una testimonianza di tale tendenza.

3. ON SUCH A FULL SEA

Except for a lucky few, everyone is from someplace but that someplace, it turns out, is gone.

Chang-rae Lee, *On Such a Full Sea*

On Such a Full Sea di Chang-rae Lee è stato pubblicato nel 2014, nominato finalista al NBCC Prize e proclamato vincitore dell'Heartland Fiction Prize. Come mostrerò in questo capitolo, l'analisi del romanzo rivela un'interessante rappresentazione dello spazio. Il testo presenta infatti una configurazione spaziale articolata, con comunità chiuse distinte per status sociale e costantemente monitorate. Alcune di loro sono composte da spazi anche nel sottosuolo dedicati al tempo libero; all'esterno, troviamo invece la distesa indefinita e fuorilegge delle 'counties', la porzione di spazio esterno alle comunità che coincide con il caos. Nel mondo che ci restituisce il romanzo, le città tradizionali sono scomparse e sono state soppiantate da una forma di vita in comune fortemente ridimensionata e ghettonizzata a seconda dell'appartenenza sociale, economica ed etnica degli individui.

A fronte di questo spazio distopico, seguiamo il racconto delle vicende della protagonista Fan impegnata in un'impresa che la condurrà fuori dal proprio stanziamento verso altri a lei sconosciuti prima di allora. Il testo avvalorava l'ipotesi secondo la quale la protagonista rappresenti un soggetto che abbandona e attraversa i vari luoghi distopici incarnando un impulso utopico, e tale impulso è tale proprio perché *in transit*, svincolato cioè dal bisogno da parte del soggetto di stanziarsi. Oltre alla presenza di un chiaro impulso utopico, il finale aperto alimenta la speranza che la protagonista riesca

a salvarsi dall'ennesima insidia, corroborando l'ipotesi principale sul testo e cioè che *On Such a Full Sea*, come gli altri romanzi che costituiscono il corpus, è una distopia critica. In maniera simile infatti, seppur con le dovute differenze, anche gli altri due testi presi in esame – *Station Eleven* e *MaddAddam* – mostrano questo duplice ordine: spazio distopico (con assenza della città) e soggetto che incarna un impulso utopico diasporico. In tali elementi, possiamo riconoscere degli ottimi esempi di quell'abilità, ricordata poco sopra, del genere utopico di mutare ed evolversi, oltre alla capacità stessa dell'utopia di innestarsi perfino in un ambiente completamente inospitale e apparentemente refrattario alla speranza.

In questo capitolo, dopo una parte ancora introduttiva sul romanzo e la trama, seguirà l'analisi dei vari tipi di spazi rappresentati¹. Mostrerò la loro configurazione distopica (il livello iconico) e poi mi concentrerò sulla protagonista e il suo percorso (il livello discreto), formulando l'ipotesi secondo la quale Fan, da soggetto che trasgredisce i confini, incarna l'impulso utopico compiendo un vero e proprio 'gesto politico' (bell hooks 1989) in aperto contrasto con la società di origine.

L'autore del romanzo è il coreano-americano Chang-rae Lee, più noto per *The Surrendered* (2010) finalista al Pulitzer. *On Such a Full Sea* è la sua prima distopia. Tuttavia, anche qui si può rintracciare la particolare sensibilità di Lee per una narrazione incentrata su personaggi le cui vite sono storie di rivincita personale e sociale in paesi differenti da quello proprio di origine. Lee è figlio di migranti che dalla Corea del Sud hanno raggiunto gli Stati Uniti: non troppo sorprendentemente, la sua opera contiene temi spiccatamente postcoloniali, come la migrazione, l'interrogarsi sulla propria identità ibrida, la discriminazione etnica e sociale che si intreccia con il più tradizionale e

¹ Tale struttura argomentativa del capitolo – introduzione, trama, analisi degli spazi, analisi del soggetto in transito che incarna l'impulso utopico – si ripeterà anche per gli altri due romanzi analizzati.

classico genere del *bildungsroman* in cui si svolge l'apprendistato più e meno doloroso alla vita da parte di un giovane personaggio.²

In *On Such a Full Sea*, Fan è il personaggio che seguiamo in tutte le tappe di un percorso che, da personale e privato – parte alla ricerca di Reg, il compagno inspiegabilmente scomparso – si amplifica sulla realtà sociale fuori i cancelli della sua piccola comunità 'B-Mor', mentre esplora tra varie peripezie le pericolose *counties* e gli altri insediamenti più benestanti: i villaggi 'Charter'.

La voce narrante è una prima persona plurale che presto attribuiamo alla comunità di origine della ragazza, ma nonostante la storia di Fan venga raccontata attraverso questo sguardo esterno, la ricostruzione degli eventi permette di intravedere come il percorso di formazione della giovane protagonista sia effettivamente avvenuto attraverso le sue varie e involontarie peregrinazioni, e come tale percorso sia sovrapponibile alla nozione di utopia come *education of desire* teorizzata da Levitas (Levitas, *Concept* 123). Desiderare il cambiamento non basta, afferma Levitas, dobbiamo educare quel desiderio, costruirlo per tappe successive da vago sogno ad occhi aperti, a distinta percezione di una realtà ingiusta che può essere diversa, fino al tentativo di cambiarla. Mettendo in discussione il proprio ambiente e decidendo di abbandonarlo, Fan incarna l'impulso utopico che tenta di farsi strada cercando dei punti di appiglio. La giovane inizia a fare esperienza del mondo esterno scoprendo in prima persona che altri modi di vivere esistono e sono possibili, sebbene tutt'altro che perfetti. Un processo dunque che la vede coinvolta nel graduale svelamento e apprendistato alla vita e all'utopia, dentro e fuori la comunità.

Di seguito riassumerò la trama del romanzo e successivamente mi concentrerò sul tipo di società alternativa costruita da Chang-rae Lee soffermandomi sui vari tipi di spazi descritti. Nel primo

² L'“educazione” in quanto crescita o evoluzione della presa di coscienza da parte del soggetto – componente tipica di questo genere – si arricchisce in maniera interessante nel testo utopico: anche qui, infatti, il personaggio intraprende effettivamente un percorso di consapevolezza sul mondo che lo circonda, che equivale a un apprendistato all'utopia, ampliando la propria prospettiva da personale a collettiva.

tipo di luogo, le *facilities* dedicati alla classe lavoratrice, la discriminazione socioeconomica si intreccia con quella etnica e in tal caso saranno utili gli studi sulle cosiddette ‘comunità recintate’, oltre alle considerazioni del geografo David Harvey (2000), l’analisi foucauldiana sulla società disciplinare e la nozione di ‘nonluogo’ formulata dall’antropologo Marc Augé. Dopo aver analizzato anche gli altri due tipi di luoghi del romanzo – i Charter dei più abbienti e lo spazio esterno delle *counties* – dedicherò un paragrafo alla protagonista Fan, mostrando come rappresenti, a fronte della generale distopia spaziale, il vettore utopico del romanzo incarnato nella sua continua mobilità. Un ultimo paragrafo è dedicato infine al rapporto tra la comunità di B-Mor, rappresentata dalla voce narrante, e il potere del ‘directorate’, cioè la direzione che controlla la vita negli insediamenti, in una disamina che fa riferimento all’importante teorico del rapporto tra utopia e ideologia, Karl Mannheim.

3.1 Trama

Il romanzo narra la storia di Fan attraverso il punto di vista della sua comunità, quel ‘noi’ che afferma di voler raccontare la sua storia consapevoli che probabilmente le cose sono andate diversamente. Per certo, gli abitanti di B-Mor, o almeno la parte di loro che racconta questa storia, non hanno potuto interpellare Fan di persona, la quale dal momento della sua partenza non ha fatto più ritorno: la popolazione non potrà avere smentite né conferme definitive – destino che ricade ovviamente su chi legge il romanzo – e sembra placidamente disposta ad accettare la consistenza di mistero e leggenda che avvolge la giovane ragazza e le sue imprese fuori dalla comunità.

Fan ha sedici anni e abita in una delle svariate *facilities* in cui vivono i lavoratori e le lavoratrici più sfruttate del futuro. Lei in particolare proviene da B-Mor – un tempo Baltimora – il complesso dedicato alla produzione di cibo per gli abitanti degli insediamenti più abbienti, Charter. Fan lavora come addetta alla pulizia subacquea delle enormi vasche usate per allevare i pesci secondo requisiti igienici molto severi.

Un giorno il suo ragazzo, il diciannovenne Reg, scompare senza dare notizie. Da ciò che viene raccontato dalla voce narrante, comprendiamo che la direzione non è di aiuto e anzi non incoraggia

la ricerca del giovane. Fan decide allora di lasciare B-Mor per cercarlo da sola, convinta che sia stato portato nei villaggi Charter, scoprendo, mentre è in viaggio, di essere incinta. Nessuno a B-Mor o negli altri insediamenti lascia mai la propria ‘colonia’, soprattutto per il terrore fomentato negli anni per ciò che c’è fuori: le *counties*. Da qui in poi, il romanzo ci riporta le avventure e gli incontri di Fan durante il suo viaggio.

Come si scoprirà, Reg è stato rapito da una branca farmaceutica della direzione perché il suo dna è privo della particella C: una condizione genetica che gli impedisce di contrarre il Crash, una delle malattie mortali che ancora tormenta i Charter per i quali, nonostante l’alta qualità della vita ormai raggiunta, non è stata ancora trovata una cura a questa condizione genetica letale. La ricerca medica viene contemplata solo per loro, mentre gli abitanti più poveri delle *facilities* vengono lasciati semplicemente morire una volta che si ammalano.

Appena fuggita all’esterno, Fan incappa in Quig – ex abitante dei Charter decaduto – e la sua famiglia, presso la quale la giovane è inizialmente prigioniera. Gli abitanti delle *counties* vivono una vita di povertà alla quale si adeguano con ciò che trovano e spesso alimentano il mercato nero con i Charter: stando a quanto viene riportato, barattano i bambini sperduti fuori dalle *facilities* per avere in cambio materiali o risorse come benzina e farmaci. Tuttavia, Fan e Quig svilupperanno un rapporto di fiducia e di amicizia. Un giorno, in cambio delle medicine per il figlio gravemente malato, Quig in accordo con Fan, deciderà di lasciare la giovane a una coppia Charter senza figli che si è offerta di tenerla con sé e di darle un lavoro come domestica. Nei Charter Fan avrebbe così avuto l’occasione di cercare Reg e di portare avanti la gravidanza senza pericoli.

Tuttavia, a casa di Miss Cathy e Mister Leo, la coppia Charter, nonostante le loro apparenze e le promesse di aiuto, la situazione per Fan si rivela drammaticamente diversa e la sua incolumità è minacciata. Miss Cathy infatti tiene relegate in una stanza un piccolo gruppo di giovani ragazze³ trattate alla stregua di animali domestici, identificate solo da un numero come le internate di un campo

³ Presumibilmente anche loro sono giunte qui tramite i baratti clandestini tra abitanti delle Province e Charter.

di concentrazione. Una notte Mr Leo tenta di violentare Fan. Miss Cathy interviene, ma la rinchiude con le altre prigioniere. Fan fa amicizia con le internate e grazie a loro riesce a fuggire, anche con l'aiuto di un giovane medico, Vik, che cercherà di proteggerla. Tramite Vik, Fan conosce suo fratello Oliver, nato anche lui a B-Mor e chiamato allora Liwei, ma mai più incontrato. Oliver infatti era tra gli adolescenti che hanno superato il difficilissimo test previsto per selezionare i migliori abitanti dello stanziamento più povero per destinarli a lavorare nei Charter, senza mai più fare ritorno alla loro comunità di origine. Nei Charter, Oliver ha potuto studiare medicina.

Nel frattempo e non solo a B-Mor, Fan è diventata una ricercata particolarmente preziosa per via del bambino e il suo patrimonio genetico. Nonostante le apparenti intenzioni da parte di Oliver di riavvicinarsi alla sorella ritrovata, il giovane sta in realtà pianificando di consegnare la sorella incinta alla direzione. Con la scusa di portarla fuori, un giorno Oliver organizza la partenza di Fan ma negli ultimi frangenti il piano è sventato proprio dalla ragazza di Oliver, Betty, nonché amante di Vik, la quale aiuta Fan a scappare. Non è dato sapere se questa fuga la porterà finalmente in salvo né tantomeno da Reg, e non sappiamo neanche se il ragazzo sia ancora vivo. Il romanzo si conclude qui, mantenendo viva l'eventualità di un nuovo inizio altrove della giovane fuggitiva.

Nel prossimo paragrafo vediamo come vengono rappresentati i vari luoghi del romanzo e quali implicazioni tali rappresentazioni sembrano sottendere riguardo alla comunità che li abita e alla protagonista.

3.2 Il mondo e i luoghi di *On Such a Full Sea*

I luoghi rappresentati nel romanzo e le modalità con le quali vengono pensati, valorizzati e vissuti dai personaggi, sostengono l'ipotesi di uno spazio fortemente configurato come distopico. Vi è anche un elemento di degrado ambientale che si aggiunge a quello più spiccatamente legato all'esclusione sociale. Infatti, come vedremo i luoghi del romanzo sono fortemente permeati dalla disuguaglianza

economica, tradotta spazialmente nella ghettizzazione. Inoltre, l'iniziativa politica dei cittadini e delle cittadine è stata praticamente ridotta fino ad essere completamente annullata.

In maniera simile ad altre distopie contemporanee⁴, lo Stato in *On Such a Full Sea* ha di fatto abdicato al proprio ruolo non solo in termini di rappresentanza politica, ma anche di iniziative sociali per la comunità, lasciando per esempio la costruzione di intere aree all'iniziativa privata: nel romanzo le aree stesse dove sono stanziati le comunità sono progettate senza il coinvolgimento democratico delle popolazioni, le quali anzi vengono direttamente deportate e sfruttate in una dinamica che ripropone forme di schiavismo e colonialismo. Per rendere meglio conto di tali aspetti, farò riferimento agli studi sulle cosiddette *gated communities* o comunità recintate, insieme ad alcune considerazioni sugli elementi di chiusura ed esclusione che caratterizzano anche l'utopia per come è stata tradizionalmente intesa: una chiusura spaziale necessaria allo sviluppo di un progetto di vita ideale, isolato e completamente sganciato dalle coordinate spaziotemporali del mondo d'origine. A tal proposito, Fredric Jameson in *Archaeologies*, e David Harvey in *Spaces of Hope*, hanno elaborato le riflessioni critiche più interessanti. Ad esempio, lo studio di Harvey fornisce spunti cruciali per analizzare lo spazio del sottosuolo che troviamo rappresentato nel romanzo di Lee e l'attenzione per la città di Baltimora.

Prima di entrare nel dettaglio dei vari spazi, tratterò di seguito un inquadramento generale sul tipo di mondo rappresentato nel romanzo. Innanzitutto, come si è visto in parte dalla trama, in questo imprecisato futuro l'inquinamento del suolo ha raggiunto livelli inimmaginabili e gli Stati Uniti non ne vengono risparmiati.⁵ Le persone vivono raggruppate in due tipi principali di

⁴ Lo ritroveremo ad esempio in *MaddAddam* (Atwood 2013).

⁵ Nell'ambito del cosiddetto *Ecocriticism*, ma non solo, si è osservato come di recente la cosiddetta "speculative fiction", che potremmo identificare in una narrazione che combina fantascienza e utopia o distopia, il tema del cambiamento climatico, del riuso dei rifiuti, dell'innalzamento dei livelli dei mari e degli oceani, il surriscaldamento globale, la necessità di fonti alternative di energia e della sopravvivenza della specie umana sulla Terra, ha gradualmente fagocitato sempre di più l'interesse di molti autori e autrici. Il tema del rispetto della natura, con l'auspicio di un nuovo equilibrio caratterizza

insediamenti autonomi e separati: le *facilities* e i Charter, chiusi da cancelli e controllati con telecamere che raggiungono la popolazione in ogni momento, in un rinnovato Panopticon à la Foucault. A monitorarli c'è il *directorate* (la direzione), a proposito del quale comprendiamo soltanto che è a metà tra governo politico e amministrazione aziendale, particolarmente sviluppato nella ricerca genetico-farmacologica condotta con una certa spregiudicatezza. All'esterno di questi due tipi di stanziamenti recintati ci sono le *counties* (o 'province') luogo indistinto di scarsità, abbandono e pericolo. La polarizzazione socioeconomica è molto forte e di fatto i tre tipi di spazi – i due insediamenti e le *counties* all'esterno – corrispondono a tre classi sociali con una differente composizione etnica: B-Mor, di sola classe lavoratrice, è composta prevalentemente da asiatici; i Charter, benestanti, sono misti ma le minoranze solitamente occupano ruoli professionali e sociali inferiori; nelle *counties* vivono i reietti (espulsi o per scelta) di entrambi gli insediamenti. Qui la composizione etnica non viene menzionata ma si può desumere che sia più mista dei primi due. Il contatto reciproco tra gli ambienti è fortemente scoraggiato e di fatto, evitato se non in occasioni precise e altamente controllate, come alcune partite di calcio e i test per l'ammissione dei giovanissimi delle *facilities* ai Charter. Come capita di frequente nel genere utopico e fantascientifico, condizioni che sono proprie delle nostre società – cioè quelle di chi legge – sono riproposte nel testo in forma estremizzata per renderne ancora più evidenti le contraddizioni e la profonda ingiustizia. La divisione in spazi nel romanzo ribadisce dunque una disuguaglianza sociale, economica, con una componente razzista. Come osserverebbe Lefebvre, gli spazi che isolano, racchiudono e segregano, perpetrano relazioni di potere ben definite, in tal caso a scapito della popolazione colonizzata lavoratrice e dei

in particolare le correnti più influenzate dalla prospettiva femminista. Capita anche, come nel caso di Kim Stanley Robinson, che nei romanzi vengano inserite teorie e ipotesi realmente formulate da climatologi e geografi sul futuro delle nostre città.

suoi membri che raggiungono i benestanti Charter solo per svolgere i lavori più umili⁶. Di fatto, gli abitanti dei Charter sono cittadini di ‘serie a’, mentre gli abitanti delle *facilities* sono ritenuti sacrificabili affinché lo status dei primi sia mantenuto altissimo. In questi ultimi è forte il senso del sacrificio, intrecciato a doppio filo con la routine produttiva e, in tal senso, fanno proprio il ruolo fondamentale di capro espiatorio che Sargent rintraccia all’interno delle ‘flawed utopias’, le utopie ‘difettose’: mondi e società che appaiono come utopie, ma la cui prosperità e bellezza si reggono in realtà sulla sofferenza di alcuni e sull’esclusione di questi ultimi dall’utopia (*Sargent Problem*).

Chi vive nelle *counties*, infine, è considerato un reietto tanto che tale popolazione è praticamente invisibile, sicuramente per gli insediamenti abbienti, nonostante vi siano vari illeciti particolarmente privi di scrupoli da parte dei Charter, disposti a tutto pur di mantenere il proprio status e soddisfare, di nascosto, inclinazioni anche violente. L’analisi più puntuale di ciascuno degli insediamenti rappresentati nel romanzo mostrerà come ciascuno di loro sottenda un determinato sistema di valori e di relazioni di potere, funzionali al mantenimento delle disuguaglianze sociali ed economiche.

3.3 Le *Facilities*

Le colonie di lavoratori e lavoratrici sono chiamate nel romanzo *facilities*. Cent’anni prima rispetto al presente della voce narrante, gli abitanti sono stati deportati fin qui dalla cosiddetta New China, allora impoverita, desertificata e inquinata. La comunità di B-Mor è dunque asiatica, ipotesi confermata anche da una serie di elementi tipicamente stereotipizzanti delle popolazioni asiatiche che si ripetono nel libro: la corporatura minuta; una particolare dedizione al lavoro e alla routine; un’attitudine tendenzialmente pacifica. La descrizione della città di origine, per come viene introdotta

⁶ Fanno eccezione i giovanissimi delle *Facilities* che hanno l’opportunità di sostenere un test molto difficile, superato il quale possono accedere ai Charter in una sorta di assimilazione senza ritorno: da quel momento cambiano nome e non possono più avere contatti con la famiglia dei Complessi.

all'inizio del libro, non risparmia i dettagli negativi di un declino sia fisico sia ambientale, tanto che una volta prelevata la popolazione la città viene rasa al suolo. Non è dato sapere se il disastro ambientale che l'ha portata al collasso sia lo stesso che compromette gli Stati Uniti e forse altre parti del mondo.

Il secondo capitolo, dove si fa riferimento a questa città ormai lontana, Xixu City (Lee 17) è praticamente l'unico luogo del libro dove le parole *town* e *cityscape* sono usate e lo sono in riferimento appunto alla città di origine degli abitanti di B-Mor, un luogo compromesso irrimediabilmente sia per l'inquinamento – “the water fouled beyond all known methods of treatment” (17) – sia per il sovrappopolamento. In seguito, quei termini non vengono più utilizzati altrove: nel luogo del romanzo in cui la città muore – “the town was forced to cease” (17) – è anche quello in cui avviene la sua morte linguistica, perché qui la parola *town* viene usata per l'ultima volta. I vari spazi e luoghi che incontreremo d'ora in avanti, vengono chiamati infatti con i nomi che ne indicano il tipo di stanziamento (le *facilities*, i *Charter*, le *counties*). Dunque, come dirò anche nel caso degli altri due romanzi del corpus, la scomparsa della città viene tematizzata non solo attraverso la sua sparizione fisica dalla narrazione – una fase successiva forse rispetto al tradizionale topos del genere postapocalittico per il quale la città continua ad apparire ma distrutta, in macerie o in rovine – ma anche attraverso un silenzio linguistico che si materializza con l'abbandono dei termini tipicamente usati per farvi riferimento.

Quando gli antenati degli abitanti di B-Mor si lasciano alle spalle Xixu City devastata, nonostante la scarsità di ciò che trovano al loro arrivo a Baltimora, salutano con ottimismo questa nuova opportunità: “Surely there were the discontented among those originals, but which of them could deny the promise of this place?” (Lee 18). Allora avevano anche un sindaco ma veniamo a sapere che è stato anche l'ultimo, a sottolineare che la rappresentanza politica delle popolazioni nelle colonie è praticamente inesistente: non sono menzionate nuove elezioni, né rappresentanti che possano mediare tra loro e la direzione. Nel futuro immaginato da Lee con la sparizione della città e la nascita di queste prime comunità-ghetto su larga scala, si inaugura dunque un evidente declino

sociopolitico, a sottolineare l'erosione sempre più importante dei diritti dei cittadini e delle cittadine, presto ridotti a schiavi o consumatori. Tale elemento distopico dell'erosione del campo politico a scapito della giustizia e del rispetto delle leggi e dei diritti da parte di un potere di tipo aziendale, è presente anche nel romanzo di Margaret Atwood, *MaddAddam* (2013), e in generale costituisce un topos distopico-fantascientifico sviluppatosi principalmente tra gli anni ottanta e novanta: il pericolo per l'individuo non è più rappresentato dallo stato autoritario e dittatoriale come nelle distopie della prima metà del Novecento, ma dal potere capitalistico di aziende sempre più grandi e sempre più pervasive che si sostituiscono allo stato: il cittadino non ha più diritti, semmai beni e servizi – sempre più irraggiungibili – ai quali può permettersi o meno di accedere come un consumatore, dunque a seconda del proprio status economico.

Inoltre, la povertà e il livello minimo di servizi con cui si ritrovano a fare i conti gli abitanti una volta che sono stati deportati, prosegue nel presente a B-Mor, con una scarsità che entra a far parte dell'ideologia sottesa al loro stile di vita, incoraggiata ovviamente da chi ha tutti gli interessi perché la popolazione rimanga nel proprio status di sfruttamento. Sono esaltate quindi qualità come una dedizione totale al lavoro di produzione, la regolarità e il controllo ossessivo. Inoltre, un altro elemento di continuità col passato è che una minima parte dei discendenti della vecchia Baltimora ancora vivono a B-Mor e la prova sono i capelli 'afro' di Reg, la cui rarità sta a indicare che l'etnia di discendenza africana, pur presente, ora è più o meno scomparsa: non sappiamo perché ma sappiamo che l'omogeneità è fondamentale sotto ogni punto di vista e che dunque l'omogeneità razziale, se non attivamente ricercata (come potrebbe essere stato fatto con nuovi piani di deportazione, ad esempio), è senz'altro incoraggiata e parte integrante dell'ideologia: "Stability is all here in B-Mor" (Lee 7).

Questo dunque è l'unico momento del testo nel quale, come ho accennato, vengono utilizzati i termini tradizionali che riguardano la città e la dimensione urbana. Qualunque città che vi è associata è perita da molto tempo. Ora, dopo l'apocalisse ecologica, non ci sono città o metropoli, solo una sterminata e inevitabile disgregazione in nuclei separati, dove da un lato vivono gli sfruttati – che,

dalla voce narrante comprendiamo non sono consapevoli di esserlo – e dall’altro gli sfruttatori. Ma vediamo B-Mor, che prima di tutto, è ovviamente circondata da mura:

Most would agree that any rational person would leap at the chance of living here in B-Mor, given what it’s like out there, beyond the walls. [...] Who would tell us we are wrong? Let them come forward. Let them try to shake our walls. Our footings are dug deep. (Lee 2)

Non solo la colonia è circondata, ma sempre stando alla voce narrante, sembra provare un certo orgoglio non solo per sé ma per le mura stesse, quel baluardo che la protegge dall’esterno, il temibile ‘fuori’. Le mura sono un simbolo quasi metonimico della comunità stessa che vi si identifica e su cui proietta la propria storia e il proprio passato: “Our footings are dug deep” (2).

I rimandi alle comunità chiuse, in crescente diffusione negli Stati Uniti e non solo come sottolineano gli studiosi⁷, sono costanti e inevitabili durante la lettura, sia per le *facilities* sia per i Charter, anche se i primi non costituiscono un’associazione volontaria di residenti ma semmai di colonia, dunque di convivenza e ghettizzazione forzate. Il concetto di comunità recintata mi è comunque utile per il caso delle *facilities* per sottolineare la potenza di tale figura spaziale in quanto capace di articolare quel principio di omogeneità interna contrapposto a un ‘fuori caotico’ e contaminato, e il tema del controllo, entrambi tipici e ricorrenti nel genere distopico.

Atkinson e Blandy (2005) definiscono le comunità recintate come “walled or fenced housing developments, to which public access is restricted, characterised by legal agreements which tie the residents to a common code of conduct and (usually) collective responsibility for management” (Atkinson Blandy 178). Come puntualizza Giovanni Barbieri (2015) nella propria ricostruzione del

⁷ Secondo Giovanni Barbieri (2015), al quale farò più ampio riferimento, i primi a far conoscere in lingua italiana il concetto di ‘comunità recintata’ sono stati il già citato Mike Davis e il suo *City of Quartz* (1990) e Zygmunt Bauman in *Modernità liquida* (1999). Altri testi sulle comunità recintate sono *Privatopia* di Evan McKenzie (1996), al quale ha fatto seguito *Beyond Privatopia* (2011) sempre dello stesso autore. Da annoverare tra questi studi anche quello di Blakely e Snyder, *Fortress America. Gated Communities in the Us* (1997).

fenomeno, le origini della comunità recintata non sono univoche e, tra le varie posizioni sul tema, Sarah Blandy (2006) afferma che i principali precedenti possono essere considerati i castelli e le città medievali. È interessante notare che recentemente è stato riconosciuto (Irr 2015; Northover 2017) come in alcune distopie contemporanee sia presente una particolare tendenza ‘neomedievale’ che riguarda la conformazione spaziale delle società e il romanzo di Lee, insieme a quello di Atwood come vedremo, non fa eccezione. Nella sua analisi di *On Such a Full Sea* riguardo a tale elemento, Caren Irr (2015) afferma come il romanzo mostri tale tendenza nella costituzione di queste comunità recintate controllate da altre più grandi e potenti, a ricreare in un certo modo il sistema di potere della città-stato medievale. Secondo l’autrice è opportuno coinvolgere l’ipotesi sul neomedievalismo elaborata da Umberto Eco:

As Eco reminds us, images of the Middle Ages serve many purposes in hyperreal conditions, including anchoring tenuous national identities in a moment of “national grandeur” or lost purity (Eco 1986, 70). The proto-national imaginary associated with the medieval model of the city-state in particular creates an ideologically forceful fantasy space in narratives of modern national decline. (Irr 440)

Secondo Irr dunque, figure spaziali come quella della città neomedievale, riconoscibile a suo parere nel romanzo di Chang-rae Lee, hanno a che fare con la crisi delle identità nazionali, crisi della quale tale immagine sarebbe una sorta di risposta-reazione da parte dell’immaginario.

Dal mio punto di vista, nonostante il termine ‘città-stato’ possa essere fuorviante, dal momento che nel romanzo la città è stata praticamente smantellata, e dunque sarebbe più opportuno ribadire la particolare distribuzione del potere economico e politico della città-stato, più che il topos spaziale della città, c’è da riconoscere che indubbiamente il ‘neomedievalismo’ è un concetto aderente a questi mondi futuri immaginari. In effetti, un altro studioso, Northover (2017), in riferimento alla distopia di Atwood vi ricorre per sostenere la tesi dell’erosione dello stato-nazione, sottolineando dunque anch’egli che questo topos contemporaneo – ammesso che si possa parlare di una vera e propria tendenza – può essere considerato una risposta più o meno latente, nel nostro

immaginario condiviso, alla società globalizzata contemporanea, attraversata dai molteplici flussi della finanza, delle merci e delle persone che rendono ad esempio più vicine tra loro capitali come Londra e Tokyo, rispetto a Londra con le sue città limitrofe, come aveva riconosciuto Saskia Sassen quando parlava di 'global city' nel 2001. L'erosione progressiva delle identità nazionali avrebbe causato un generale ripiegamento delle nazioni su se stesse, con la conseguente proliferazione di fortificazioni e muri, più e meno retorici, soprattutto nell'agenda politica contemporanea. In *MaddAddam* grazie ai flashback vedremo che prima della fine dell'umanità il mondo ha raggiunto questa configurazione spaziale di comunità recintate gestite da privati, attraverso cui torna ad articolarsi semioticamente l'elemento dell'inclusione/esclusione, purezza/contaminazione. Barbieri sottolinea infatti che, a dispetto di quanto si possa pensare delle comunità recintate, il motivo principale per cui esiste il desiderio di farvi parte non è mantenere uno status elevato, ma di raggiungere l'omogeneità sociale che la vita in una comunità chiusa promette (Barbieri 2015).

Tali elementi sono significativamente presenti anche nel romanzo di Lee, dove la popolazione delle *facilities* non fa altro che lavorare alla produzione di diversi beni per i Charters. B-Mor in particolare, è tra gli stanziamenti dedicati all'allevamento di pesci in grandi vasche e alla coltivazione di piante e ortaggi in vasche più piccole, sospese sopra le prime. In questo mondo altamente inquinato, la coltivazione e la pesca in mare sono infatti impensabili: l'allevamento e la coltivazione sono state rese indipendenti dal terreno e vincolate a controlli rigidissimi per evitare contaminazioni o infezioni. Le persone dedicate a questo lavoro hanno acquisito un certo prestigio agli occhi della direzione, ma tale riconoscimento sociale maschera in realtà un imbonimento della popolazione strategico per tenerla, come dicevo, sotto controllo e soprattutto per mantenere vivo e saldo il loro legame con il lavoro di produzione. Dunque, dal momento che tutto deve rimanere necessariamente com'è, l'attenzione alla routine lavorativa diventa facilmente un'esaltata ossessione che prende di mira il cibo, chi se ne occupa e il lavoro stesso:

Stability is all here in B-Mor; it's what we ultimately produce, day by night by day,
both what we grow for consumption and how we are organized in neighbourhood

teams, the bonds of blood or sexual love relied upon equally to support our constitution. In this difficult era the most valuable commodity is the unfailing turn of the hours and how they retrieve for us the known harbour of yesterday (Lee 7).

Per gli abitanti di B-Mor è inevitabile sovrapporre l'attività produttiva con la propria identità, anzi. La propria unicità viene attribuita alla routine produttiva che scandisce il tempo e che li ricollega idealmente, come ha mostrato il passaggio citato, al passato. Un punto d'orgoglio sembra riconoscibile nelle righe finali, in cui pare che la propria storia di comunità dedita al lavoro costituisca un precedente illustre del passato che ispira il loro presente e gli dà forma, in continuità diretta e immutata con le generazioni di lavoratori precedenti. Inoltre, il dettaglio che siano organizzati in 'neighbourhood teams' ci fa sapere che la popolazione di B-Mor è molto numerosa e in effetti, come vedremo più avanti, le case sono sovraffollate.

Nell'ossessione per una routine funzionale all'assoggettamento della popolazione, seguace volontaria dell'imperativo alla produzione e al controllo, non possiamo non riconoscere quegli elementi rilevati da Foucault che sono costitutivi della società disciplinare dall'epoca classica:

[...] una nuova tecnica atta a prendere in carico il tempo di esistenze singole, a governare i rapporti del tempo, dei corpi e delle forze, ad assicurare un cumulo della durata, ed a trasformare in profitto in utilità sempre crescenti il movimento del tempo che passa. Come capitalizzare il tempo degli individui, cumularlo in ciascuno di loro, nei loro corpi, nelle loro forze o capacità ed in modo che sia suscettibile di utilizzazione e di controllo? Come organizzare durate proficue? (Foucault, *Sorvegliare* 172).

In maniera significativa per il testo che stiamo trattando, Foucault lega tale controllo del tempo a quello dello spazio: "Le discipline che analizzano lo spazio, che scompongono e ricompongono le attività, devono essere anche intese come meccanismi per aggiungere e capitalizzare il tempo" (172). Sembra che tale intento sia riuscito con successo alla direzione, perché gli abitanti di B-Mor non riescono a immaginare qualcosa di diverso né di migliore per la propria esistenza se non lo scorrere

del tempo della vita saturato da quello del lavoro, entrambi trascorsi sempre sotto il controllo dei superiori, con il risultato di una ‘tranquilla’, prevedibile e stabile esistenza segregata: “We, on the other hand, will offer this: you can rely on the time here, the thread of the hours. If you think about it, there’s little else that’s more important than having a schedule, and better yet, counting on that schedule” (Lee 2). E più avanti, a sostenere l’ipotesi di una coincidenza totale tra comunità e funzione produttiva: “B-Mor works because we work, our sense of purpose driving us that extra measure, that extra hour, and then, of course, the knowledge of what’s out in the counties [...]” (15).

Un ristretto margine di svago è stato tuttavia previsto, certamente funzionale al consenso, in termini gramsciani, e ad esso è destinato uno spazio diverso e ben preciso dello stanziamento per motivi ambientali che come si vedrà è significativo proprio da un punto di vista topologico in relazione al discorso sulla marginalizzazione della comunità.

Nonostante il cambiamento climatico non venga nominato esplicitamente nel romanzo di Lee, esso affiora inequivocabilmente dalle considerazioni sull’inquinamento del suolo e dell’atmosfera, oltre alla menzione delle temperature, troppo alte d’estate e troppo fredde d’inverno: la situazione è talmente grave che la popolazione di B-Mor trascorre il proprio tempo libero in luoghi sotterranei provvisti di palestre e piscine e simili a centri commerciali, veri e propri ‘nonluoghi’ (Augé 2009) in cui luce e atmosfera sono artificialmente implementate:

Here in B-Mor, along the runway-straight blocks, we can’t avoid enduring the same extremes as in the open counties, but it is a blessing to note that we have numerous places to go for respite, like our indoor gymnasiums or pools, and the subterranean mall busy with shops and game parlors, and eateries, where people naturally spend most of their free time. Because it’s rarely pleasant out of doors, we’ve come to depend on the atmosphere of seasonally perfumed, filtered air and the honey-hued halo lighting and the constantly updated mood-enhancing music that all together are hardly noticeable anymore but would likely cause a pandemonium were they cut off for any substantial period (Lee 12).

Qui la comunità passeggia sotto una luce artificiale che resta invariata, accompagnata da una continua e persistente musica di sottofondo. Ormai a questo habitat contraffatto gli abitanti di B-Mor si sono abituati, tanto che noterebbero la differenza se un giorno tutto il meccanismo venisse bloccato. Una sfortunata circostanza che si è effettivamente verificata:

Last year, in fact, the very thing happened for several minutes because of a power plant mishap, and while we had air and backup lights, there arose in the dimness a distinct odor of cave, which was not so awful as it was alarming, for you couldn't help but realize that we were lodged in the innards of the realm. (13)

L'espressione "lodged in the innards of the realm" rende efficacemente l'idea di assuefazione al proprio status di totale passività e di abitudine ad essa che impedisce di sviluppare l'impulso utopico⁸. Ci viene infatti raccontato che le persone sono state colte dal panico, come cavie da laboratorio terrorizzate da un minimo cambiamento, e si ritrovano inermi e incapaci di riconoscere una minaccia reale né di capire come intervenire:

Suddenly some people started running, the trigger unclear, and before you knew it, everyone was racing about [...] What panic in those corridors! What knife-in-the-heart terror! But then a great wheeze spewed from the ducts, and they rattled mightily, and then the banks of soft light revived and the old familiar songs that we never quite listened to reset us to the more tranquil rhythms of our souls. (Lee 13)

Solo pochi minuti di interruzione della loro routine sensoriale ed ecco la perdita del controllo. La musica viene poi ripristinata e l'ordine ristabilito. In questo punto del romanzo si inizia a comprendere il grave livello di assoggettamento della comunità e tale aspetto, per contrasto, metterà ancora più in luce la straordinarietà e l'audacia di Fan. Inoltre, mentre si trovano in questi spazi sottoterra, gli abitanti guardano video da alcuni schermi, comprano piccoli ninnoli e chincaglieria di bassa qualità

⁸ Ne parlerò in un paragrafo a parte incentrato sul contrasto tra ideologia e utopia elaborato da Karl Mannheim.

mentre mangiano dolci. Incredibilmente, la loro routine di svago sembra una docile regressione allo stato infantile.

Per articolare meglio l'analisi di questo tipo di luogo, mi è sembrato appropriato un riferimento al "nonluogo", il concetto notoriamente elaborato dall'antropologo francese Marc Augé nel 1992 in *Non-lieux*: "Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un nonluogo. L'ipotesi che qui sosteniamo è che la surmodernità è produttrice di nonluoghi antropologici" (77). Secondo Augé, i nonluoghi sono da ricondurre alla transitorietà e alla provvisorietà, cifre che definiscono la contemporaneità con cui dobbiamo tutt'oggi fare i conti:

[...] Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie [...] un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero propone all'antropologo (ma anche a tutti gli altri) un oggetto nuovo del quale conviene misurare le dimensioni inedite prima di chiedersi di quale sguardo sia passibile (77).

Più avanti Augé fa un esplicito riferimento ai centri commerciali e agli aeroporti: "i nonluoghi rappresentano l'epoca, ne danno una misura quantificabile ricavata addizionando [...] le vie aeree, ferroviarie, autostradali e gli abitacoli mobili detti 'mezzi di trasporto' (aerei, treni, auto), gli aeroporti, le stazioni ferroviarie, le grandi catene alberghiere, le strutture per il tempo libero, i grandi spazi commerciali [...]" (78).

Il nonluogo è definito in quanto luogo che ha certi fini – "trasporto, transito, commercio, tempo libero" (87) – e che intreccia un certo tipo di rapporto con gli individui che vi stazionano o lo attraversano, soprattutto basato sui testi presenti (istruzioni, divieti, avvisi). Da questo punto di vista, nel nonluogo vi si rintraccia una chiara somiglianza con gli spazi sotterranei di B-Mor dedicati, come si è visto, al commercio e al tempo libero e nei quali alla popolazione capita anche di socializzare, avallando una nozione più porosa di nonluogo che non sia, come auspica in realtà Augé stesso,

esclusivamente negativa. Tuttavia, come ha mostrato il brano citato sopra, basta una momentanea interruzione del funzionamento del meccanismo di quello spazio per mettere in crisi gli abitanti, troppo assuefatti alla musica, ai profumi e alla generale atmosfera di piaceri artificiali: “We’re no longer fit for any harsher brand of life, we admit that readily, and simply imagining ourselves existing beyond the gates is enough to induce a swampy tingle in the underarms, a gaining chill in the gut.” (Lee 13).

La vita quotidiana a B-Mor è divisa dunque tra il lavoro “di sopra” e i passatempi “di sotto”: un criterio topologico che amplifica, sottolineandola, la loro natura di manodopera dedita al consumo, e per entrambi – ambienti e mansioni – gli abitanti si dedicano mansueti e ubbidienti. Un precedente illustre e possibile rimando voluto del romanzo è *The Time Machine* di H.G. Wells⁹. Si ricorderà che nel romanzo il protagonista, nel suo viaggio nel futuro, si imbatte per caso nella popolazione dei meravigliosi e pacifici *Eloi* impegnati a mangiare e dormire, e dei subumani *Morlocks*, orribili e laboriose creature del sottosuolo. Questi ultimi nutrono e allevano di nascosto i primi, per poi catturarli di notte fin dentro le loro gallerie sotterranee e divorarli. Com’è noto, Wells ha articolato nel testo una vera e propria analisi della lotta di classe in una critica aperta contro la società britannica a lui contemporanea nella quale riconosceva, già acutamente, che le classi più abbienti sono di fatto accudite e mantenute dalle classi lavoratrici, queste ultime sfruttate e confinate sul fondo della scala sociale. Il progresso scientifico non viene più riconosciuto come motore dell’evoluzione sociale, ma strumentale affinché una classe sociale porti all’asservimento indiscriminato di un’altra considerata inferiore.

⁹ *The Time Machine* (1895) è tuttora considerato un testo fondamentale per la tradizione del genere utopico-fantascientifico: è stato il primo infatti a introdurre il tema del viaggio nel tempo che avrebbe influenzato l’immaginario non solo di successivi romanzi, ma anche quello cinematografico. Rimane un testo importante anche per mostrare come il genere utopico abbia una spiccata vocazione alla critica sociopolitica.

In effetti, in Lee tale critica non solo è evidente nello sfruttamento di comunità come B-Mor e nella loro ghettizzazione spaziale, ma anche nella descrizione di questi passatempi dei lavoratori nel sottosuolo, un elemento che si aggiunge al loro assoggettamento: in tal caso non è sottoterra, come in Wells, che la classe inferiore produce, ma trascorre lì il proprio tempo libero. L'esclusione spaziale dunque rimane centrale, ma qui Lee vi aggiunge una critica socioculturale del consumo: non solo vi è una classe completamente soggiogata, ma affinché rimanga tale viene completamente ridotta allo status di consumatori passivi e infantili, un'involuzione evidente nel dettaglio degli abiti della popolazione che sembra perennemente in pigiama: "the colorful loose-fitting pajama-type outfits B-Mors usually wear" (Lee 32). Tale critica non è nuova ovviamente, ma viene riattualizzata da Lee attraverso la messa in evidenza delle attività e degli spazi ad esse dedicati: tali spazi sono finalizzati in effetti alla deresponsabilizzazione e distrazione dell'individuo, il quale diviene assuefatto a questo 'stordimento' ambientale fatto di comfort semplici, artificiali e ripetitivi. Fatta eccezione per il ruolo di lavoratore, l'abitante di B-Mor è un cliente abbastanza passivo, semplice, che va intrattenuto, distratto: le ore salvate ai turni intensi di lavoro, vengono trascorse nel sottosuolo, davanti a uno schermo a guardare video, a mangiare cibo spazzatura e letteralmente a gironzolare senza un motivo particolare nello stesso posto¹⁰.

Un rimando chiaro in tal senso è ai *passages* di Parigi ai quali tanti appunti, studi e materiali aveva dedicato com'è noto il critico e filosofo Walter Benjamin, nella sua instancabile indagine critica dell'epoca moderna. Già allora Benjamin aveva individuato in quei luoghi l'indizio della nascita della massa e del consumo, il diffondersi in particolare di una sorta di 'vetrinizzazione' della merce e del

¹⁰ A proposito di critica del consumo e assuefazione, viene in mente una delle più famose scene del ciclo cinematografico postapocalittico dedicato agli zombie, diretto da George E. Romero negli anni settanta: gli zombie, che solitamente tornano a ciò a cui erano più affezionati in vita, si dirigono in massa verso i centri commerciali. Si potrebbe azzardare un parallelo tra l'atteggiamento passivo e ottuso degli zombie con quello degli abitanti di B-Mor nei loro centri commerciali: anche questi ultimi vagano in massa come una sorta di pascolo umano indolente: non hanno consapevolezza di sé e di cosa stanno cercando, né mostrano una volontà particolare o manifestazioni di dubbio o perplessità.

consumatore, invitato a spendere e a godere della vista dei prodotti, in un luogo la cui struttura facilitava questa forma di fuga dal tempo e dallo spazio presenti: le arcate di metallo e di vetro riparavano gli avventori dalla pioggia offrendo riparo e, contemporaneamente, favorendo la totale immersione euforica nella folla e nell'acquisto. Su quei preziosi appunti è tornato diffusamente, tra gli altri, il geografo marxista David Harvey nel suo *Spaces of Hope*¹¹. Qui, Harvey afferma come l'esperienza di spazi come i centri commerciali, di cui i *passages* di Benjamin sono gli antesignani, sembra progettata con lo scopo di "induce nirvana rather than critical awareness" (Harvey 178). Uno spazio concepito per condurre chi passeggia a uno stato persistente di sorpresa – *wonder* – nel quale il pensiero critico è sospeso, così come le categorie di buono e cattivo. La similarità dell'esperienza vissuta in tali spazi con quelli nel sottosuolo in cui passa il proprio tempo la comunità di B-Mor, è evidente. Come Harvey sottolinea acutamente:

And many other cultural institutions – museums and heritage centers, arenas for spectacle, exhibitions, and festivals – seem to have as their aim the cultivation of nostalgia, the production of sanitized collective memories, the nurturing of uncritical aesthetic sensibilities, and the absorption of future possibilities into a non-conflictual arena that is eternally present. (Harvey168)

Similmente ai *passages* parigini, nei centri commerciali o in certi tipi di musei, l'obiettivo sembra essere quello di coltivare la nostalgia ed elaborare una memoria collettiva edulcorata e sensibilità estetiche acritiche; tutte le possibilità sono riassorbite in un presente eterno e non conflittuale. In questo tipo di paesaggio, ciascuno percepisce passivamente se stesso e se stessa come parte organica dell'ambiente.

Harvey recupera inoltre da Louis Marin la nozione di 'utopie degenerate' che il filosofo francese aveva utilizzato per riferirsi a Disneyland ed esperimenti spaziali simili, dove le persone

¹¹ Il testo di Harvey combina l'analisi urbana di Baltimora con una riflessione sull'utopia e dunque si è rivelato fonte di prospettive inedite sul romanzo di Lee, ma anche sul legame tra spazialità e utopia a un livello teorico più generale.

sono immerse in un contesto che le deresponsabilizza e le predispone acriticamente nei confronti del gioco così come all'acquisto, assimilando il secondo al primo. Non sorprende dunque che questa tipologia di luoghi contribuisca all'indifferenza politica, e non sorprende nemmeno che nel romanzo la comunità di B-Mor sia completamente passiva politicamente, tanto da non avere nemmeno rappresentanti politici, fatta eccezione per l'unico sindaco della storia di B-Mor – “The legendary Wen Shurbao, who would be our first and only mayor” (Lee 18) – che avevano avuto i loro antenati appena deportati.

La popolazione non metterebbe mai in discussione il proprio modo di vivere, né considererebbe l'eventualità che le proprie condizioni possano essere diverse e migliori. Lo studio di Harvey si rivela un ricco spunto per quest'analisi di B-Mor – che, ricordiamo, nel romanzo è la futura Baltimora – anche per i passaggi che lo studioso dedica proprio allo sviluppo e ai cambiamenti di quella stessa città, verso la quale aveva rivolto i propri studi di geografo sin dagli anni sessanta. Già allora, afferma Harvey, si poteva notare una drammatica polarizzazione tra comunità più ricche e comunità più povere di Baltimora. Senza scendere nel dettaglio della sua estensiva analisi della città e dello sviluppo di forme via via più consistenti di esclusione, è significativo che la segregazione spaziale ritrovata nel romanzo, ben rappresenti, ad esempio, la ghettizzazione delle comunità afroamericane in determinati quartieri di Baltimora e dei bianchi in altri, oltre a un forte divario economico. È interessante notare ad esempio come Harvey rilevi un progressivo impoverimento delle classi lavoratrici della città che raggiunge il paradosso, in particolar modo per le donne afroamericane impiegate sempre di più nel settore della pulizia, le quali non riescono a permettersi di accedere come pazienti negli ospedali di cui puliscono i servizi. In qualche modo, come ho già avuto modo di sottolineare, la distopia letteraria non fa che enfatizzare in maniera straniante condizioni già presenti e riconoscibili nella realtà di chi legge: è facile dedurre che un'esclusione economica favorisca un'esclusione anche spaziale, dal momento che alcune categorie più svantaggiate di cittadini e cittadine non possono accedere a determinate zone né strutture, risultandone fisicamente esclusi, se non apertamente respinti e circoscritti in determinati quartieri.

Non siamo in grado di appurare se Chang-rae Lee abbia letto la disanima di Harvey e se la lettura abbia influenzato la scrittura del suo romanzo, ma possiamo riconoscere che vi sono alcuni punti di contatto evidenti. Al centro dello studio di Harvey, qui come in altri dello studioso, c'è proprio l'attenzione per un paradosso che sembra incarnarsi in questi romanzi: da un lato, la crisi della città, con quella che sembra essere la sua scomparsa a beneficio di un'accumulazione di capitale circoscritta e senza limiti nelle mani di pochi gruppi e istituzioni; dall'altro la contemporanea presa di coscienza che ogni contestazione a questo ordine di cose è avvenuto, e avviene sempre a partire da ribellioni che nascono nelle città¹². La contestazione dunque, sembra dirci Harvey, è sempre prettamente urbana – anche perché secondo varie previsioni, in futuro la popolazione del pianeta si sposterà sempre più nelle città che si espanderanno sempre di più – nonostante l'urbano sembri incapace di garantire uguaglianza ed equità.

Gli abitanti di B-Mor, invece, non saranno in grado di elaborare una contestazione al sistema distopico che regola e ordina le loro vite e il romanzo mostra come la direzione sia riuscita, attraverso una certa organizzazione degli spazi, a mantenere isolata la comunità in maniera efficace. Nel prossimo paragrafo vediamo invece come sono costituiti i Charter, le comunità recintate benestanti in forte contrasto socioeconomico con le *facilities*, con le quali comunque condividono lo stesso stato di sorveglianza e la stessa repulsione nei confronti delle *counties* e dei suoi sfortunati abitanti.

3.4 I villaggi *Charter*

Nei Charter¹³ vive una popolazione con un tenore di vita che potremmo definire alto-borghese. Vi sono attività commerciali anche di lusso, palestre, ristoranti, caffè, spazi in genere dedicati allo svago. Gli appartamenti sono case residenziali di massimo due piani finemente decorate e stando alla voce

¹² Harvey infatti parla anche delle proteste che si sono scatenate a Baltimora in favore di un reddito minimo per permettere ai lavoratori e lavoratrici di attestarsi al di sopra della soglia di povertà, sotto la quale si trovavano pur svolgendo più turni e più lavori.

¹³ In tal caso ho scelto di non tradurlo.

narrante, le mura dei Charter sono di gran lunga più sicure di quelle che circondano le *facilities*, più esposti quindi ai pericoli provenienti dall'esterno (le *counties*).

Sempre secondo il racconto della comunità, ecco come le strade dei villaggi Charter appaiono agli occhi sbalorditi di Fan mentre vi giunge in auto con Quig, l'uomo conosciuto nelle *counties*:

From a satellite view, everything looks crisp and tailored, the curves of the streets and sidewalks arcing out in equal increments from a central open space, like ripples in a lake. (Lee 162)

La 'visuale dal satellite' è il tipo di prospettiva a cui Fan è più abituata perché a B-Mor gli abitanti possono cercare su internet – che comprendiamo essere in qualche modo ristretto e con un'offerta ripetitiva – gli altri villaggi per guardarli da vicino come possiamo fare noi oggi attraverso Google maps. Ovviamente, l'attenzione e la curiosità della ragazza sono rapite dal vedere come sono puliti, precisi e regolari gli insediamenti Charter. Ci viene anche detto che, quando era ancora a B-Mor, a Fan piaceva zoomare su alcuni dettagli di quelle case, in una sorta di voyerismo che, è facile credere, contribuiva ad aumentare il senso di distanza e di esclusione da quel tipo di ambiente, così differente dal proprio di origine:

Whenever she browsed, and it was not often, she liked to peer in close with the ultrazoom, inspecting the waxed finishes on the cars and ruler-straight joints of the sidewalks (never any renegade cracks) and the tiles of the roofs, which were not plastic or asphalt shingles like those of our free-standing houses but made, incredibly, from a piece of natural stone, each one with a distinct pattern and hand and its own earthy or flinty shade. (163)

'Inspecting' veicola efficacemente l'idea del confronto attivo che Fan realizza mentre osserva le abitazioni della propria comunità, con le tegole del tetto che sono pezzi di plastica, e quelle dei Charter, costituite 'incredibilmente' da una pietra naturale, ciascuna personalizzata da un motivo preciso: l'anonimità sembra ribadire a livello estetico il principio fondante della routine e della ripetizione della vita a B-Mor, per cui le loro case, ovvero abitazioni simili a palazzine popolose e

non bellissime, si somigliano tutte tra loro. Il contrasto con le abitazioni dei Charter si esplicita anche per l'ordine che caratterizza queste ultime con la presenza di "ruler-straight joints of the sidewalks" (163). Nella citazione che segue troviamo invece Fan nel momento in cui finalmente osserva il villaggio Charter dal vivo:

It was the last gasp of the afternoon as they slowly drove, the sunlight angling through the voluminous hardwood trees, [...] the stately houses and sleek, jazzy condos set well back from the road rather than built right on top of it like our airless, chockablock row houses. (163)

Come anticipato sopra, qui Fan è in macchina con Quig mentre stanno entrando nello stanziamento per raggiungere la coppia Charter. Anche qui si rinnova il momento del confronto tra i due stanziamenti, ma ora è più diretto. Fan osserva come nei Charter vi sia anche una certa armonia con l'elemento naturale, in particolare gli alberi, e le case sono meravigliose, signorili. Qui i palazzi, a differenza di B-Mor, non sono costruiti proprio sulla strada ma collocati più internamente rispetto alla strada e tra loro c'è più spazio, così da risultare meno esposti e più ariosi. Questi elementi che attraggono l'attenzione della giovane protagonista e il confronto nella riga finale con le case di B-Mor – da cui comprendiamo che sono affollate o costruite in maniera opprimente per chi le occupa – concorrono a rendere evidente l'estraneità di Fan da ciò che sta guardando e far comprendere a noi l'entità delle differenze con uno stanziamento come B-Mor, e più in generale i diversi principi secondo cui le comunità sono pensate e costruite. Inoltre, Fan vedendo i Charter si rende conto di quanto siano belli provando uno strano e intenso senso di stupore:

In a word, it was beautiful. A bit unusual, yes, with the living and the shopping so fully integrated, but beautiful nonetheless.

She hadn't been hoping for it to be any particular way but she hadn't been expecting this. It almost made her feel nauseous, but it wasn't illness so much as an upending awe, neither exactly good nor bad, a state of being she realized she had never

experienced back in B-Mor, where routine is the method, and the reason, and the reward. (Lee 164)

La giovane riconosce di essere colpita profondamente perché il panorama che ha davanti è effettivamente inaspettato, non semplicemente per la bellezza dei dettagli ma soprattutto per l'elemento di variazione e originalità, di fronte alle quali ha quasi la nausea, percependo in maniera vivida il contrasto con la propria comunità, nella quale invece la routine è il metodo, la ragione e la ricompensa.

Per quanto esteticamente perfetti però, anche i Charter sono circondati da mura e gli abitanti sono costantemente monitorati da un sistema capillare di telecamere che implica, anche per loro, un rinnovato sistema spaziale di disciplina di tipo panottico-foucauldiano simile a quello delle *facilities*. Non solo quindi le classi meno abbienti ma anche a quelle privilegiate sono soggette a questo monitoraggio e la consapevolezza di essere osservati viene introiettata dagli individui che di conseguenza rettificano il proprio comportamento sapendo di essere controllati: le vite in entrambi gli insediamenti sembrano infatti molto tranquille, ma come abbiamo visto dalla trama, in qualche caso qualcuno riesce a sfuggire a tale controllo. Come ho già avuto modo di accennare, la sorveglianza così profondamente scandagliata da Foucault, è senz'altro un topos comune della distopia che conferma le tesi dello studioso francese anche per i secoli successivi a quelli da lui analizzati. Il primo riferimento della letteratura distopica è ovviamente Orwell ma anche di recente Atwood lo dispiega nel brillante e grottesco *The Heart Goes Last* (2015), così come è osservabile anche nella fantascienza nelle serie tv¹⁴ che in varie forme reintroduce questo tema e questa ossessione, riattualizzando attraverso le nuove tecnologie non solo il tema della sicurezza e del controllo, ma anche l'eterno

¹⁴ La serie tv *Black Mirror* è un ricco campionario di ossessioni relative all'introduzione delle nuove tecnologie e all'implementazione delle AI nelle nostre vite future. L'ossessione più esplorata in molte varianti dalla serie è senz'altro quella del controllo sulla propria vita e quelle degli altri, coadiuvata da una tecnologia accessibile a chiunque e spaventosamente pervasiva.

dibattito dell'avvento delle macchine e della loro pervasività nelle nostre vite, unito all'ossessione di sapere, in ogni momento, cosa succede in un luogo (o cosa fa una persona) per noi geograficamente inaccessibile.

Un altro aspetto interessante è che gli abitanti dei Charter sono fisicamente differenti dalle popolazioni delle *facilities*. Essi sono infatti tendenzialmente più alti e più robusti di corporatura. Tuttavia, qui è possibile incontrare alcune persone dai tratti fisici diversi: sono ex abitanti degli stanziamenti più poveri che ora vivono qui grazie al test molto selettivo a cui si sottopongono da giovani - a sedici anni – per essere promossi, a vita, a essere cittadini e cittadine dei Charter a tutti gli effetti. Ma questi ultimi sono solo un'eccezione: il resto di loro è impiegato come manodopera per lavori più umili (babysitter, governanti) di quelli svolti dai 'veri' Charter, confermando una discriminazione socioeconomica e razziale simile a quella reale osservata da Harvey a Baltimora e che rinnova quel principio di omogeneità su cui, come abbiamo visto, si fondano le comunità recintate, mal disposte a ricevere abitanti 'diversi' (e se lo fanno è per mantenerli comunque marginalizzati).

Per quanto diversi tuttavia, *facilities* e Charter non sono completamente autonomi l'uno dall'altro in maniera assoluta: economicamente infatti, le due comunità sono intimamente legate. Si comprende presto infatti che i Charter, sebbene abbienti, dipendono per rifornirsi di cibo da colonie come B-Mor. Tale ripartizione dell'economia rende il rapporto tra gli insediamenti squilibrato e molto ambiguo: se le loro vite non si toccano effettivamente quasi mai e scorrono in sfere separate, in realtà sono comunicanti tra loro perché le popolazioni, sia per il sistema economico stabilito sia per l'abitudine che è stata maturata negli anni – con un'attenta manipolazione del tempo libero nelle *facilities* – risultano entrambe insostenibili se private l'una dell'altra.

Dunque, i Charter per sostenersi sono dipendenti dalle colonie lavoratrici, ma ci si assicura che anche le colonie dipendano dai Charter attraverso un'ideologia che, elevando la routine del lavoro a valore primario della comunità, fa credere alla popolazione più povera e sfruttata, di essere

addirittura invidiata dai benestanti. In tal modo ciascuno è più che incoraggiato a rimanere al proprio posto, e i rapporti di potere si mantengono accuratamente invariati:

Most would agree that any rational person would leap at the chance of living here in B-Mor, given what it's like out there, beyond the walls. In the open counties. And even those relative few who've secured a spot in the Charter villages might find certain aspects of life here enviable, though they would never definitely say so.

(Lee 2)

Questo tipo di cultura viene introiettato dalle popolazioni degli stanziamenti più poveri senza resistenze e gli impedisce di concepire alternative, perfino contemplare di lavorare un'ora in meno, confermando la posizione privilegiata e incontrastata dei Charter, che oltre a una superiorità economica hanno anche vantaggi più significativi per tutto ciò che riguarda la salute e la ricerca medica per scongiurare malattie e invecchiamento. Vediamo ora invece più da vicino le *counties*, il panorama temuto ed ermeticamente lasciato fuori da entrambi gli insediamenti fin qui osservati.

3.5 Le *Counties*

Fuori dai due insediamenti delle *facilities* e dei Charter, chiusi e a sé stanti, si dispiega il paesaggio desolante delle *counties*: l'area abitata da coloro che sono stati esclusi dalle prime due zone abitative, e che a propria volta è molto temuta da entrambe. Bisogna considerare che le prime due 'enclave' sono pensate come un riparo dalla vita nella natura aperta, perché ormai quest'ultima è altamente contaminata e inospitale dal punto di vista climatico (e anche batteriologico), come ci viene detto nelle prime righe in cui questi luoghi ci vengono presentati:

Everyone knows it is rough living in the open Counties. In this region, where it can get very hot and very cold, it's especially unpleasant. Though it seems that's most places now! [...] (Lee 12)

Sembra inoltre che le conseguenze del cambiamento climatico si stiano facendo sentire in generale ovunque e questo giustifica ancora di più la scelta dell'isolamento in comunità chiuse. Certo, questi

spazi aperti presentano anche altre sfide, temute da entrambe le comunità recintate, sia le più povere che quelle più abbienti:

For there's real struggle for open counties people, for in a phrase the basic needs are met but not much else; the power is thready, constantly cycling and off; housing is rudimentary, with shantytowns the rule; water is plentiful only during the wet seasons and should be boiled at any time. And talking about smell! The system of sewers in the open counties [...] dates from nearly two hundred years before our people arrived from New China [...] (Lee 13)

Nelle *counties*, i bisogni primari sono a mala pena soddisfatti: l'elettricità va e viene, le abitazioni sono rudimentali per cui la baraccopoli è la norma; l'acqua è abbondante durante le stagioni più piovose e va consumata solo se bollita, per non parlare del sistema fognario che risale a due secoli prima dell'arrivo delle popolazioni dalla Nuova Cina. Il panorama che si apre a chiunque si affacci su questi spazi costituisce dunque un'enciclopedia visiva dell'abbandono e della desolazione, con la natura che prende il sopravvento sulle strade impolverate:

It was – and is – a landscape of bushy weeds grown so thick and high their hollows are often used as rooms by wanderers and thieves. [...] The derelict houses that anchored the streets have long been bulldozed and carted away, the once paved streets devolved to a more elemental state, the asphalt ground down to drifts of blackened dust. [...] because of their poor condition, the truckers and Charters move about exclusively on the secured, fenced tollways (Lee 34).

Le strade sono accuratamente evitate sia da camionisti sia dai Charter, per i quali sono a disposizione strade a pagamento, recintate anch'esse ovviamente come le loro comunità.

Le *counties* sono il luogo dove la legge della direzione non è contemplata e varie storie di attacchi violenti (perfino di cannibalismo) sono diffuse per spaventare gli altri stanziamenti così da scoraggiarli dall'esplorare queste zone: una scusa chiaramente perfetta per impedire che le popolazioni fuoriescano dai rispettivi cancelli e vengano a contatto. Lo stesso meccanismo, come

vedremo, lo ritroviamo nel romanzo *MaddAddam*, in cui similmente le popolazioni più agiate che vivono nei ricchi *Compounds* temono le pericolose e povere *pleeblands*.

Senza dubbio, gli abitanti delle *counties* vivono in povertà (come si è visto spesso non hanno nemmeno l'elettricità) ma attraverso la storia di Fan scopriamo che non sono così pericolosi come viene raccontato, soprattutto rispetto ai cittadini Charter. L'aspetto interessante è che vivono in ripari costruiti con i resti delle case di un tempo, o peggio: una famiglia addirittura vive nel tronco di un albero e nella galleria che è riuscita a costruire nel suolo sottostante adiacente.

Il tema della rovina e del senso di precarietà e perdita qui è manifesto proprio attraverso il decadimento di queste abitazioni, e torna anche negli altri romanzi analizzati, in *Station Eleven* come in *MaddAddam*, con una specifica equazione che vede le abitazioni tradizionali associate al decadimento e alla maceria urbana. In questa scelta possiamo ravvisare infatti un modo per articolare una crisi generale della città, proprio con quel 'derelict houses' di cui ci parla la comunità di B-Mor. Il testo però non si sofferma troppo sull'immagine delle rovine e delle macerie, ma sembra più interessato alle dinamiche di esclusione delle comunità. La presenza del relitto urbano, semmai, sembra più ascrivibile a quella colonizzazione dell'immaginario da parte degli eventi dell'11 settembre 2001, che si ripropongono attraverso la riarticolazione di quella distruzione del cuore della città – dove New York assurge a epitome della città occidentale e dell'idea del suo sviluppo e del progresso – che viene rappresentata con edifici quasi completamente crollati, dove calce e polvere non sono solo segni narrativi utili a indicare il tempo trascorso dal momento apocalittico – e i segni anche di una certa estetica della decadenza – ma efficaci e potenti agenti riattivatori del ricordo di quell'evento storico le cui immagini televisive sono per molti di noi ancora vividissime (e già allora, fin troppo simili ai vari film blockbuster americani sulla fine del mondo). Non casualmente le forme e le immagini di quella distruzione e delle macerie si ripropongono regolari nella letteratura e nella produzione cinematografica successiva in modi sempre nuovi ed estremamente interessanti che sono

stati puntualmente indagati¹⁵, ma come sottolineavo nel caso del corpus di testi qui considerato, tale immaginario della città in macerie e della città distrutta non è prevalente. Come dirò, anzi, i romanzi contemporanei ambientati dopo un evento catastrofico sembrano concentrarsi sulla fase successiva alla distruzione della città, come a chiedersi e a chiederci: cosa faremo dopo? Ci sarà ancora una città?

Nelle *counties*, a differenza degli altri insediamenti, ovviamente non ci sono le telecamere, a sottolineare un'assenza di controllo e di caos inarrestabile. Parte di questo caos è collegato però come già accennavo, alle attività criminali con gli stanziamenti benestanti con i quali si è sviluppato una sorta di mercato nero in cui beni di prima necessità vengono scambiati con persone, spesso bambini delle colonie più povere che vengono rapiti o che si sono perduti fuori dai cancelli.

Vediamo ora invece come il personaggio di Fan, a fronte di questa configurazione distopica dello spazio caratterizzato dalla frammentazione delle comunità recintate, risponda con un gesto di rifiuto della propria comunità – e più in generale di questo sistema politico-spaziale distopico – che si articola nella decisione di lasciare il proprio insediamento e di mettersi in cammino.

3.6 Fan, impulso utopico in cammino

Quando il personaggio di Fan entra in scena lo fa attraverso la voce narrante, in un punto del testo in cui la comunità si sta difendendo dai possibili detrattori del loro stile di vita e della loro colonia e che potrebbero citare la storia di Fan quale prova che il loro mondo non è poi così desiderabile:

And if they like, they can even bring up the tale of Fan, the young woman whose cause has been taken up by a startling number of us. She's now gone from here, and

¹⁵ Cfr. *The City Since 9/11: Literature, Film, Television*, una raccolta di studi curata da Keith Wilhite (2016), in cui si mostra come il postmoderno letterario e il cinema postapocalittico contemporaneo siano impegnati nella riarticolazione dal punto di vista della rappresentazione, di quel trauma storico. Tuttavia, l'attentato a New York non è semplicemente il riferimento d'arrivo di queste riflessioni, ma serve a propria volta come interpretante di altri temi, fondamentali non solo nella cultura nordamericana: la morte, il senso di perdita e di precarietà, l'identità, il problema della memoria personale e collettiva, la realtà sociale e politica che viene a patti con quel ricordo.

whether she's enduring or suffering or dead is a matter for her household, whatever their disposition. (Lee 2)

Fan viene dunque posta subito in contrasto con la comunità d'origine e le prime informazioni che riceviamo sono che al momento la giovane non è più a B-Mor, il suo destino è ignoto e tutt'altro che in cima alle priorità della colonia. Quest'ultima, anzi, sembra manifestare qui un certo disinteresse per le sue sorti sebbene nel resto del romanzo non eviti di mostrare qualche ambiguità alternando all'accusa un momento di stima, fino alla riverenza e all'affetto: "And isn't this why we admired Fan, too, this tiny, good girl, who never crossed anyone or went against even a convention of B-Mor, much less a regulation, until the moment she did?" (Lee 10).

Nonostante, come abbiamo visto, nessuno degli spazi rappresentati nel romanzo è caratterizzabile come utopico e anzi, ovunque la protagonista si sposti ci troviamo di fronte a nuove sfumature del distopico, Fan, a soli sedici anni e incinta, sceglie di lasciare il proprio 'recinto' di familiarità e routine per partire sulle tracce di Reg da sola. Già da questa prima caratterizzazione, sembrerebbe incarnare l'eroina per eccellenza, equipaggiata di coraggio e di un'audacia accorta, sconosciuta alla sua stessa comunità la quale aveva da sempre intravisto una strana saggezza in lei, per quanto limitata, ma che di certo non avrebbe saputo prevedere lo scompiglio seguito alla sua fuga inaspettata:

At sixteen she had the stature of a girl of eleven or twelve, and thereby, when first encountered, she could appear to possess a special perspective that one might automatically call "wisdom" but is perhaps more a kind of timelessness of view, the capacity, as a child might have to see things and people and events without the muddle of the present and all it contains. Perhaps Fan truly had that kind of clarity, and not just the semblance of it (3)

Sappiamo quanto quella 'clarity' si sarebbe rivelata tale e talmente forte da spingere Fan a cercare la verità senza tentennamenti, fuori dalle mura. D'altronde, mentre lavorava come sommozzatrice nelle vasche per l'acquacoltura di B-Mor, Fan preferiva rimanere in acqua a lungo, perché "she liked the

feeling of having to hold her breath and go against her nature, which made her more aware of herself as this mere, lone body” (6). Trattenere il respiro per spingere i limiti delle proprie capacità e andare contro la propria natura per raggiungere una maggiore consapevolezza di se stessa: Fan è dunque un’abitante di B-Mor tutt’altro che ordinaria e che coltiva la propria spinta ad ‘andare oltre’, a rifiutare i limiti, perfino quelli del proprio corpo.

Se il processo utopico, come è inteso da Moylan¹⁶, è triadico e prevede una prima fase di *transgression*, il personaggio di Fan incarna pienamente questo primo passaggio che diventa esplicitamente spaziale nel testo. In un video diffuso illegalmente dopo la sua partenza, la protagonista viene vista appena fuori l’uscita della colonia e travestita come un’abitante delle *counties* – “[...] a small backpack slung over one shoulder, an umbrella in hand, and dressed in a bulky dark-hued counties style” (Lee 32) – e in un altro è immortalato il momento in cui varca fisicamente i cancelli e si dirige verso l’autostrada principale: “Another camera showed Fan walking out the main gate and taking the access road out of B-Mor to the main tollway” (33).

La testimonianza molto interessante del fatto che un simile atto di trasgressione sia solitamente scoraggiato dalla comunità e visto come sconsiderato dai più, è che in una serie televisiva molto seguita dagli abitanti dei Charter, l’amore sbocciato tra un cittadino dello stanziamento benestante e una donna delle *facilities*, vede quest’ultima perire alla fine della storia: “[...] and it’s no surprise that it’s Ji-lan who loses all in the end, everyone learning a harsh lesson in what can happen when you *stray too far beyond your circle*” (42, mia enfasi). La vicenda della giovane nel programma televisivo, fa da monito per gli abitanti della comunità più povera e per chiunque non impari ad attenersi al proprio ruolo, nel proprio spazio: chi supera certi limiti verrà punito. Nonostante

¹⁶ Moylan delinea il processo utopico in tre tappe fondamentali: *transgression*, *totalization*, *transformation*. La prima prevede la trasgressione appunto dell’ordine presente (distopico), la totalizzazione avviene nel momento in cui la trasgressione viene estesa a vari gruppi sociali e vari contesti (una sorta di ‘contagio’ utopico), e la trasformazione è il cambiamento dello status quo vero e proprio che porta a un nuovo ordine sociale.

lo sforzo di mantenere ben saldi nella popolazione determinati confini (che sono spaziali tanto quanto culturali), Fan non raccoglie la lezione e si conferma un soggetto ‘trasgressivo’ che appunto trasgredisce una soglia e compiendo un atto che per molti, se non tutti, è proibito: “But Fan, we have come to learn, was one of our number who was well aware of perils but pushed forward anyway, not rashly or arrogantly but with what might be thought of as a kind of inner faith” (44).

Il rifiuto di quello spazio iniziale, è implicitamente, un rifiuto di quell’ordine, di quel sistema di valori, in sostanza di quella ideologia. Mettiamo ancora meglio a fuoco l’importanza del gesto di Fan grazie a bell hooks (1989), la teorica femminista che ha eletto la marginalità a posizione privilegiata da cui far irradiare la lotta politica che inizia nel momento in cui lasciamo la nostra consueta posizione, determinata dalla nostra classe sociale, il genere e la razza. hooks adotta una prospettiva spiccatamente postcoloniale che qui si rivela molto pertinente, se consideriamo che Fan è in effetti una donna e membro di una minoranza etnica e per di più colonizzata:

For many of us, that movement requires pushing against oppressive boundaries set by race, sex, and class domination. Initially, then, is a defiant political gesture. Moving, we confront the realities of choice and location. Within complex and ever shifting realms of power relations, do we position ourselves on the side of colonizing mentality? (hooks 203)

Il movimento, qui inteso dall’intellettuale come movimento critico, presa di posizione, è inteso quale gesto politico in funzione anticoloniale nel complesso e mai immobile orizzonte delle relazioni di potere nel quale ci troviamo a vivere, come capita alla giovane protagonista del romanzo, la quale prende posizione proprio nel suo ‘uscire fuori’ da B-Mor. A proposito dell’importanza della propria posizione, prima di lasciare la sua comunità, Fan assiste a un altro evento traumatico successivo alla scomparsa di Reg e molti credono che questa seconda e più grave circostanza l’abbia convinta definitivamente a partire. Joseph, un ragazzo più piccolo e amico di Reg, affoga mentre cerca di salvare il fratellino di un altro coetaneo risucchiato da una condotta di scarico sul fondale di uno stagno, durante una delle peggiori alluvioni abbattutesi sulla comunità e per le quali spesso ci sono

numerose vittime. In occasione dei funerali durante i quali la comunità è sotto shock, in un modo inspiegabile per i presenti Fan senza alcun preavviso esclama ad alta voce “where you are” (Lee 30), ricevendo gli sguardi interrogativi e attoniti della sua gente. Non è una domanda, ma un’affermazione che sembra voler esortare a comprendere fino a che punto la comunità si è spinta a sopportare di perdere dei ragazzi così giovani in condizioni che continuano a ripetersi e che mostrano quanto valore – poco – sia riconosciuto alla vita di un giovanissimo cittadino di B-Mor, mentre i Charter riescono non solo a sventare tali eventi, ma ad evitare persino di ammalarsi di raffreddore. Se rileggiamo quell’affermazione attraverso hooks, si comprende inoltre che il personaggio di Fan abbia, rispetto a tutti gli altri, la consapevolezza che la posizione – geografica e sociale – sia la cosa più importante da indagare o su cui almeno soffermarsi: il luogo in cui nasciamo e ci troviamo a vivere determina la vita a cui siamo in un certo senso destinati, ma non dovrebbe essere così. Chi nasce a B-Mor, come lei e Reg, è destinato a subire traumi di questo tipo. Ma Fan farà propria questa condizione di ineluttabilità della propria posizione per metterla in discussione, rovesciarla: il suo viaggio rappresenta esattamente il desiderio di invertire il corso prestabilito della propria esistenza, di non lasciare che il luogo e le condizioni – sociali, economiche, di genere – in cui è nata determinino cosa può o non può diventare in futuro. Dunque, più che interrogare la comunità, anche se in parte possiamo rintracciarvi un intento simile, Fan vuole esortare gli altri ma anche se stessa a riflettere sulla propria posizione in questi termini, su che cosa la comunità avrebbe fatto in futuro in merito a quella come ad altre vite perdute (inclusa quella di Reg), e più in generale in merito a tutta la loro condizione. Si sarebbero mai accorti che le coordinate di quel ‘dove siamo’ possono essere cambiate, e loro stessi essere gli artefici e le artefici di un nuovo ordine? Verso la fine del romanzo la voce narrante tornerà a quella frase di Fan con una nuova consapevolezza: “It didn’t matter, because, as we know, it is ‘where we are’ that should make all the difference, whether we believe we belong there or not, and as such is the ground on which we will try our best not to feel trapped, or limited, or choose those paths that merely assuage our fears” (Lee 330).

La voce narrante riconosce che il ‘dove siamo’ è ciò che fa la differenza, sia che crediamo di appartenere a quel luogo o meno, perché è quello il terreno da cui partire per smettere di sentirci intrappolati, come fa Fan. Dunque, conoscere e scegliere dove stare, riprendendo hooks, ci permette di intraprendere un percorso che, significativamente, ci porta verso un nuovo spazio, che tra l’altro sembra proprio l’utopia:

Or do we continue to stand in political resistance with the oppressed, ready to offer our ways of seeing and theorizing, of making culture, towards that revolutionary effort which seeks to create space where there is unlimited access to the pleasure and power of knowing, where transformation is possible? This choice is crucial. It shapes and determines our response to existing cultural practice and our capacity to envision new, alternative, oppositional, aesthetic acts. (hooks 203)

Spostandoci, auspica hooks, possiamo fare propria una posizione di resistenza al fianco di chi è oppresso, con l’obiettivo di creare uno spazio “where transformation is possible”. Tale scelta afferma la studiosa – la quale con queste parole sembra in tutto e per tutto una teorica dell’utopia – è determinante per la nostra capacità di immaginare inediti atti che siano alternativi. In tali termini, Fan fa proprio un desiderio di resistenza rispetto alla propria comunità attraverso la scelta di partire, mettendo in pratica un atto che è indubbiamente alternativo, oppositivo, utopico.

Tale impulso sembra far parte di lei anche quando è ancora stabile a B-Mor, e Fan se ne rende conto dopo, quando si trova nei Charter e Betty le chiede se si è sentita perduta quando era nelle *counties* completamente sola. Per Fan, in realtà, è sempre stato così, ma non era una forma di solitudine la sua, semmai la certezza di essere semplicemente libera:

Still, Fan did understand the feeling, though she told Betty she wasn’t sure, not wanting to say that she’d always had it, even when she was back in B-Mor, even when she held Reg’s hand tightly in hers while they were walking in the park. She was as free as she had believed, and always had been. Only in leaving was it confirmed. (Lee 343)

La comunità più tardi comprende che Fan incarna, nella propria audacia e nella propria refrattarietà a rimanere vincolata in un luogo, una libertà per loro sconosciuta e che imparano ad ammirare: “Fan must have known, if anyone would, that she wasn’t Miss Cathy’s to ‘keep’. She wasn’t anyone’s to keep, perhaps not even Reg’s, which is in part why we admired her so” (238).

Da questa analisi dell’articolazione di un impulso utopico come rifiuto della comunità chiusa, ci sembrano ormai lontani i tempi di un’utopia immaginata come completamente chiusa, e infatti ogni progetto di società migliore che prevede una chiusura spaziale rivela ben presto i propri risultati di esclusione e radicalizzazione che porta a un’epurazione sempre più decisa di ogni “deviante”: la tradizione distopico-fantascientifica dalla metà del Novecento in poi ne è praticamente dominata. Per questo motivo, mi sembra lecito ipotizzare che l’utopia nei romanzi contemporanei tenda a manifestarsi lontano da un impulso a una chiusura, ma sia disposta a reinventarsi in nuove forme, pur non giungendo a individuarne di stabili e definite. *Utopia* di More, il classico fondativo del genere, se realizzato nella nostra realtà contemporanea, incarnerebbe facilmente un incubo di segregazione ed esclusione sociale. Tuttavia, l’unicità dell’utopia sin dalle origini si era trasmessa nella tradizione proprio attraverso tale principio di chiusura spaziale, riconosciuta sia dagli studiosi classici come Mumford sia dai più recenti come Jameson, come tipica dell’impulso utopico a fondare una nuova società e un nuovo ordine sociopolitico. La separazione spaziale è un requisito fondamentale per lo stabilirsi di una nuova società ideale, ovviamente incarnata in una città chiusa da mura e, come ricorda Nathaniel Coleman (2005), tale modello ha un precedente importante, ben prima di More, nella struttura del monastero. Tale modello di ‘enclave’, chiusa e isolata, avrebbe influenzato, secondo Coleman, Morris, Ruskin, e più avanti perfino Le Corbusier: il modello monastico-medievale rappresentava una riconciliazione ideale dell’individuo con se stesso, la comunità e la natura.

Tuttavia, se l’utopia come totalità à la More, sottolinea Jameson (2005), implica una chiusura radicale ad ogni alterità e, in termini spaziali, un impegno all’isolamento e alla chiusura, tale premessa ha conseguenze fondamentali, dal momento che si apre la questione su come conciliare la necessità di una qualche chiusura con il progetto utopico.

Bisogna riconoscere che tale paradigma cambia radicalmente, nel discorso utopico, nel momento in cui ci si rende conto delle sue derive assolutiste e autoritarie: la secessione utopica, sempre più slegata dalla geografia e dalla storia che l'hanno prodotta, rischia di perseguire in termini assoluti il proprio ideale, diventando una ricerca della perfezione e andando incontro a quell'autoritarismo tanto temuto da Popper e che lui finiva per associare all'utopia tout court ma che, ricordiamo, è il rischio che corre l'utopia che ambisce ad essere modello perfetto della società ideale. Inutile dire che il problema della relativa chiusura di una società ideale per essere tale, è un dibattito ancora aperto e la conversazione rimane complessa e sembra tutt'altro dall'essersi conclusa, almeno tra gli studiosi e le studiose dell'utopia. Ciò che è sicuramente interessante in questa sede è che la letteratura sembra riformulare questa problematicità provando a sviluppare altre forme più ospitali nei confronti di un impulso utopico.

Nel romanzo di Chang-rae Lee e nei successivi che vedremo in questa ricerca, si può scorgere il tentativo di andare oltre quella totalità spaziale di cui parla Jameson come condizione indispensabile allo sviluppo dell'utopia, e anzi sembra che vi sia una sorta di superamento di quella chiusura spaziale e sociale, attraverso una presa di posizione differente nei confronti dell'idea stessa di utopia, che qui sembra intesa significativamente come processo, in un senso simile a come è stato inteso da Moylan e Baccolini in relazione alle loro utopie e distopie *critiche*. Utopia dunque non come progetto di perfezione, ma *ricerca* delle condizioni possibili per lo sviluppo di una società migliore che non è mai definitiva e conclusa, ma fallibile e in fieri, costantemente riflettuta, dibattuta, consapevole dei propri limiti e della propria storia.

On Such a Full Sea è un esempio di tale rifiuto dell'utopia come chiusura totale e la propensione centrifuga di Fan, come anche dei personaggi dei prossimi romanzi, si associa al rifiuto della comunità recintata come progetto di società ideale e a un impulso di fuga come gesto dunque politico, che testimonia la necessità di rimettere in discussione la dinamica di apertura/chiusura dal momento che essa si è tradotta troppo violentemente in quella di inclusione/esclusione.

È utile in tale contesto di riflessioni la nozione di ‘dialectical utopianism’ coniata da Harvey in *Spaces of Hope* (2000). Il geografo afferma che nessun progetto spaziale dovrebbe essere separato dal tempo, ossia, che il progetto utopico deve essere permeabile agli eventi e alla storicità nella quale si sviluppa. Con questa nozione più dinamica dell’utopia, Harvey intraprende uno scarto deciso rispetto alla tradizione utopica, nella quale la secessione geografica che Utopo aveva fatto realizzare dagli abitanti di Utopia, era anche e soprattutto una secessione temporale: l’utopia esigeva l’espulsione del tempo e dello spazio *storici* per poterne creare di propri.

Dunque, seguendo invece Harvey, preservando il tempo, ovvero rinunciando a una totale scissione dal proprio contesto storico-sociale, l’utopia può essere al riparo da quelle chiusure (non solo spaziali quindi) che minacciano di trasformarla in derive violente e autoritarie che tanti detrattori dell’utopia brandiscono per attaccarla in tutte le sue forme. Tornerò ancora su tali aspetti – il rifiuto della chiusura e l’erranza – dopo aver messo a fuoco gli altri personaggi degli altri due romanzi, i quali come Fan mettono in scena un impulso utopico diasporico, contravvenendo all’ordine di rimanere in una spazialità circoscritta.

Fan rappresenta inoltre un soggetto che progressivamente ricostruisce la propria *agency* – che era stata ‘distrutta’ per così dire dallo stato di sottomissione psicologica ed economica della sua comunità – e la esercita portando avanti una maturazione rispetto ai suoi simili, i quali, come visto nella parte dedicata al loro passatempo nei luoghi di svago del sottosuolo, rimangono intrappolati nello stallo asfittico di soggetti acritici e passivi, il cui status pressoché infantile si pone in significativo contrasto con l’audacia della loro concittadina di soli sedici anni. Proseguendo invece la propria ‘educazione’ al mondo mentre si muove da uno stanziamento all’altro, Fan non cessa mai di scoprire episodi di brutalità e menzogna e nessuno dei nuovi ambienti sembra rassicurarla del tutto. Pian piano si fa strada l’idea che potrebbe non fermarsi mai, di certo non in qualcuno di questi luoghi, perfino quando, accolta dal fratello un tempo perduto, Oliver, e la sua compagna, Betty, è esortata a rimanere con loro e a vivere in una casa, nei Charter, che su desiderio di Oliver somiglierà alla loro vecchia casa a B-Mor. Vivere in una copia di B-Mor ma senz’altro più agiata, potrebbe essere una

buona occasione per la giovane di fermarsi. Fan è senz'altro felice di sentirsi in qualche modo a casa insieme a loro, nonostante Oliver non riesca a trovare ancora Reg (e anzi la tradirà), ma il dubbio rimane intatto in lei e un desiderio di ripartire non è completamente sopito:

Fan's rooms in her bay's three floors – all twelve of them, not including the baths – were painted in white. [...] Fan asked to have it done in plain white, the default, bulk white paint contractors used in the service people's dorms and public restrooms which was the same white paint the originals in B-Mor had [...] but also because the selecting of all those very particular colors seemed to her a tacit acceptance of a future in which she could not quite promise she would be (Lee 328)

Qui Fan è coinvolta nella sistemazione della nuova casa ma perfino la scelta del colore delle pareti diventa l'occasione in cui il proprio senso di incertezza si rinnova: vorrebbe il bianco com'erano le abitazioni dei primi abitanti di B-Mor, ma il bianco è anche il colore della tela vuota che Fan non vuole ancora riempire, di un futuro che non è pronta a dare per scontato.

Negli ultimi capitoli del libro, dopo varie peripezie, la protagonista non sembra voler formulare il desiderio di stanziarsi in un luogo, né di tornare indietro. A tutti gli effetti, Fan è un personaggio errante, il cui impulso utopico si concentra in maniera particolare in questa precisa scelta di continuare a spostarsi da un luogo all'altro, di *trasgredire* e rimanere in transito. In tal senso la nozione di diaspora, che come abbiamo visto è caratterizzata dalla speranza e dal desiderio di tornare nella propria terra o in un altrove proiettato nel futuro accompagnate da un senso di angoscia, è estremamente affine al concetto di utopia quale processo in divenire. Se consideriamo poi il termine originario di utopia, 'non luogo', è chiaro che questo luogo dove Fan e Reg potrebbero ricongiungersi lontani da B-Mor, dai Charter ma anche dalle *counties*, è effettivamente non esistente nel romanzo, ma ne viene postulata l'esistenza grazie al finale aperto che ci lascia con l'immagine di Fan che riesce a fuggire ancora. L'utopia, non dissolta del tutto, è preservata e proiettata altrove, in uno spazio e in un tempo altri che Fan non ha raggiunto ma che potrebbe ancora raggiungere e tale possibilità configura inoltre il romanzo come una distopia critica.

L'impulso utopico è più che mai costruito strada facendo da parte del personaggio che si apre percorsi impreveduti in un altrove ostile e completamente oscuro: Fan non sembra riuscire a stabilirsi in nessun posto ma continua a spostarsi, incarnando una tensione prettamente utopica, il viaggio verso possibilità che ancora non sono state contemplate.

Clare Bradford e Raffaella Baccolini (2011) hanno coniato la nozione di 'journeying subjects' che, nonostante sia stata elaborata nell'ambito della narrativa *young adult*, si adatta perfettamente alla condizione del personaggio di Fan (che comunque ha sedici anni) e degli altri protagonisti che incontreremo nelle distopie contemporanee qui analizzate: soggetti in transito – in tal caso, a parte Fan, sono però tutti adulti – che incarnano l'impulso utopico e attraverso i quali passa un'interpretazione dell'utopia in quanto percorso, ricerca. In tal senso le studiose sembrano convogliare nella loro analisi della letteratura *young adult* la nozione di utopia critica che, come detto, rifiuta l'utopia come modello – 'blueprint' – ma la mantiene come *processo*. Infatti, le studiose affermano che "if it is not for the actual bounded place which one must reach, then the emphasis moves to the process of attaining an unreachable place, the state of utopia" (Bradford e Baccolini 39). Citano infine le parole dello scrittore uruguayano Galeano con le quali evidenziano l'esistenza di un legame non sottile tra l'immagine del camminare e l'utopia come processo: "[...] Para que sirve la utopia? Para eso sirve: para caminar" (39). Lo spunto di Baccolini e Bradford si rivela dunque molto pregnante e questa linea teorica riecheggerà, pur con delle differenze, anche nel caso dei personaggi che analizzerò nei capitoli successivi, i quali vedremo sono soggetti che – in vario modo e con vari presupposti – si mettono in cammino verso l'utopia.

Concentrandomi invece sul rapporto e la differenza tra la consapevolezza del soggetto utopico Fan e l'ottusa incapacità a elaborare alternative da parte della comunità di B-Mor che attraversa un momento di crisi e di contestazione ma poi sembra tornare allo status precedente, dedicherò il prossimo paragrafo al rapporto tra utopia e ideologia facendo riferimento alle teorie dello studioso ungherese Karl Mannheim.

3.7 L'individuo utopico vs la comunità ideologica

Negli ultimi capitoli del romanzo, la voce narrante non solo racconta gli ultimi sviluppi delle avventure di Fan ma ci aggiorna anche sui cambiamenti avvenuti nella comunità durante l'assenza della ragazza. Dopo la sua partenza nessuno ha fatto domande su di lei o Reg, e non ha nemmeno iniziato a cercarli o a cercare di capire cosa fosse successo. Tempo dopo, l'allarme di un rischio di contaminazione del cibo si è diffuso nei Charter che hanno iniziato a sospendere le richieste alla colonia: improvvisamente, a B-Mor il pesce era diventato abbondante e economico. Dopo un primo momento di entusiasmo per l'improvvisa abbondanza, la comunità comprende che i Charter non vogliono comprare più il loro pesce. La popolazione, sorpresa, mette in relazione la crisi del mercato del pesce con la scomparsa di Reg e Fan, diventando impazienti e sospettosi della buona fede dei Charter, e via via convincendosi di esser stati volontariamente tenuti all'oscuro di qualcosa di importante. Iniziano così i primi accessi di ribellione della comunità. La popolazione così pacifica dello stanziamento sembra elaborare finalmente un impulso utopico che si manifesta in vari modi e momenti differenti:

We have noted the sundry demonstrations such as the chattering commentary on the web boards, snide and earnest and critical, if rarely outraged; the strange acting out at the ponds as well as other, more disquieting, expressions, as seen in the plight of sorry Cousin Gordon; or the most recent sign, which is that a notable number of people are shaving their heads, men and women alike, some old and even few children (Lee 228).

Molti cittadini giovani e meno giovani, in una sorta di silenziosa ribellione impensata contro la direzione iniziano a rasarsi i capelli. Nessuno sa il perché, ma la voce narrante prova a immaginare l'effetto che farebbe, dopo il proprio turno di lavoro, tornare a casa e, davanti allo specchio del bagno, accendere il rasoio: "The first pass is horrid, as you would expect, though not for how awful it looks, but for how it feels, the sensation of an animal slowly prying itself from its shell" (229). Dunque, l'operazione viene associata a una sorta di nascita o rinascita, la presa di una nuova coscienza. E in

effetti, più avanti, capiamo che questo era uno dei modi con cui la comunità stava gestendo tutti quegli episodi che traumaticamente – la scomparsa di Reg, la partenza di Fan, la morte di Joseph, la crisi del pesce – la stavano profondamente cambiando: “let everyone take in the alteration, let yourself become one more notation. For at some point each of us will be asked to embody what we feel and know” (229). Rasarsi il cranio diventa un modo per rappresentarsi il trauma, il cambiamento, e manifestarlo agli altri in un modo che esteticamente contrasta con la consueta anonimità dell’aspetto e del vestiario degli abitanti.

Ma la tensione a B-Mor non finisce qui. Iniziano infatti a comparire anche dei graffiti sui muri della colonia con scritte che chiedono di liberare Reg, accompagnate dal ritratto del ragazzo accanto a quello di Fan e sono sempre più frequenti:

Since they’ve been gone, B-Mor has not been the same place. We have mentioned the murals featuring their portraits, guerrilla-painted under cover of night, with other less prominent notations around the blocks becoming more and more a part of our everyday life (63).

Questi indizi sembrano dirci che la comunità abbia iniziato un processo significativo di critica dello status quo e di autoconsapevolezza, a partire da varie forme di manifestazione di disagio. Tuttavia, nonostante tale messa in discussione sia in fermento, forse non condiviso con lo stesso grado di consapevolezza da tutti e tutte (non ci viene detto), le fasi di *totalizzazione* e *trasformazione* successive alla *trasgressione* del processo utopico (Moylan), non conoscono un’evoluzione e la rivolta non esplose anzi, dopo un po’, rientra completamente. L’equilibrio di offerta-vendita del pesce viene infatti ristabilito e le agitazioni si affievoliscono fino a dileguarsi senza strascichi. Il processo di presa di coscienza e organizzazione non riesce ad articolarsi dunque in un movimento vero e proprio. La crisi si esaurisce, l’emergenza sociale rientra e qualunque traccia di un impulso utopico è completamente scongiurata e sedata. Gli abitanti del complesso tornano alle loro abitudini dopo che i Charter hanno certificato il buono stato delle vasche dei pesci.

L'ordine antecedente al momento di insurrezione è stato restaurato, i capelli ricresciuti, e i poteri delle parti coinvolte, nel loro squilibrio, vengono forse anche più rinsaldati. Successivamente vengono approntati dei cambiamenti da parte della direzione ma questi non costituiscono innovazioni strutturali, anzi corroborano lo status quo e la sua stabilità anziché rompere i 'legami esistenti' di cui parla Mannheim: piccole riforme contestuali che non intaccano le reali relazioni di potere, anzi ricevono il plauso della popolazione che crede di vedere soddisfatte le proprie richieste.

La comunità degli abitanti a questo punto afferma che Fan sarebbe stata fiera di loro. Ora, ci viene detto, le cose sono migliorate e forse miglioreranno ancora per il bene collettivo, anche se non viene specificato cosa effettivamente adesso ci sia di diverso, ma la comunità può conservare il ricordo di Fan, non più utile però come esempio propulsore di rivolta, ma più simile a un ricordo statico scollegato dal loro presente. Appare evidente dunque che la popolazione non è mai riuscita a emanciparsi davvero dall'ideologia che permea la vita collettiva e individuale. Dopo un unico momento di potenziale irruzione dell'utopia, sono stati reintegrati nel sistema. Seguendo Mannheim, il teorico che ha diffusamente discusso il rapporto tra utopia e ideologia:

Only those orientations transcending reality will be referred to by us as utopian which, when they pass over into conduct, tend to shatter, either partially or wholly, the order of things prevailing at that time. In limiting the meaning of the term "utopia" to that type of orientation which transcends reality and which at the same time breaks the bonds of the existing order, a distinction is set up between the utopian and the ideological states of mind. One can orient himself to objects that are alien to reality and which transcend actual existence – and nevertheless still be effective in the realization and the maintenance of the existing order of things. [...]

Such an incongruent orientation became utopian only when in addition it tended to burst the bonds of the existing order (Mannheim 173).

L'utopia è tale, per Mannheim, solo se interrompe e scioglie i legami principali dell'ordine corrente, quelli che il teorico individua come "the bonds of the existing order" (173). Ogni atto minore rispetto

a questo è un cambiamento solo fittizio che anzi rafforza, nella convinzione della propria radicalità, proprio quell'ideologia che aveva l'obiettivo di smantellare. Tale 'colpo mancato' è quanto avviene nella comunità di B-Mor, la quale, convinta di aver innescato il cambiamento, è ben lontana dall'averlo iniziato e anzi rafforza il sistema esistente dei rapporti di subordinazione rispetto ai Charter e alla direzione, in una testarda convinzione di essere invece riusciti a ottenere un cambiamento fondamentale.

È chiaro dunque che a questo punto soltanto la giovane Fan è riuscita a infrangere quell'ordine attraverso il proprio deliberato allontanamento. La scelta di partire per un motivo personale e privato – trovare il proprio compagno – ha permesso a Fan di evadere dalla realtà passiva e subordinata della sua colonia d'origine e di non farvi più ritorno. Dal racconto indiretto delle vicende che riguardano la protagonista, offerto dalla voce collettiva narrante della comunità, possiamo comprendere che Fan – a partire da quella forma di saggezza che la sua gente le riconosce – durante il suo percorso cerca di fare tesoro di quelle contraddizioni, delle ambiguità e delle menzogne di cui fa esperienza via via nei vari stanziamenti, dalle *counties* ai Charter, dopo ovviamente aver constatato che nel suo stesso stanziamento non solo nessuno l'avrebbe aiutata a ritrovare Reg, ma che la direzione stessa non aveva nessun interesse a farlo e anzi potrebbe essere coinvolta nella sua sparizione. Fan potrebbe aver iniziato semplicemente con un dubbio sulla bontà delle intenzioni di chi gestisce il suo complesso, ma man mano che si sposta nella sua ricerca della verità, accumula esperienze e conoscenza di come il mondo realmente funziona fuori da B-Mor, smascherando anche luoghi comuni e verità date per assodate: gli abitanti delle *counties* non sono tutti dei cannibali ma persone estremamente impoverite spinte all'illegalità ma capaci di aiuto disinteressato e di empatia, e quelli dei Charter sono tutt'altro che perfetti. Ovviamente, giunta a questo punto non può tornare indietro, il velo di Maya è caduto per lei – e con lei quello del lettore – dunque l'unica strada possibile è quella ancora da scrivere.

L'unico dato del quale, insieme alla protagonista, anche noi che leggiamo possiamo dirci certi, è la perseveranza necessaria per procedere verso un orizzonte ancora non completamente immaginato e la vertigine che implica il fatto di non conoscerlo. Il vuoto di questa vertigine è senza dubbio

incarnato dal finale aperto del romanzo – come già sottolineato, in tal senso è una distopia critica a tutti gli effetti – mentre il fatto che Fan sia incinta rimanda (forse anche troppo didascalicamente) alla speranza, in quanto iniziatrice di una generazione per la quale tutto è effettivamente possibile e che rimane solo annunciata.

La sua distanza dalla popolazione di appartenenza è anche sottolineata in maniera significativa dalla voce narrante, su cui vale la pena soffermarci di nuovo brevemente. Dal mio punto di vista, è probabile che Chang-rae Lee abbia scelto la voce della comunità come megafono narrativo degli eventi per rendere ancora più evidente il livello di compromissione con l'ideologia incarnata e promulgata dalla direzione e i suoi apparati operativi. La mentalità della popolazione sembra impermeabile a qualunque dubbio o afflato di speranza, anzi come si è visto sono convinti che, nonostante la loro scarsità materiale, il loro stile di vita sia invidiabile anche dal più ricco dei Charter. La scelta narrativa di presentare le vicende dal loro punto di vista sembrerebbe una buona strategia per consentire all'autore di aggiungere un livello ulteriore di complessità alla relazione tra individuo e società, portando in superficie l'ambigua adesione della popolazione al sistema di controllo e manipolazione a cui è sottoposta.

Non solo: la voce narrante favorisce l'ingresso di chi legge nella dinamica utopico-distopica del romanzo, perché qui si palesa l'attrito tra come la comunità si percepisce in relazione agli eventi narrati, contribuendo tra l'altro a un certo livello di ironia del testo. Un esempio è quando la comunità commenta il fatto che Fan era sempre sembrata a tutti una concittadina e lavoratrice devota e che quindi la sua partenza improvvisa equivale, dal loro punto di vista, a un rifiuto non solo della vita a B-Mor, ma anche della comunità stessa, dimostrando l'incapacità di compiere qualunque sforzo empatico e un'ottusità tale che impedisce di decifrare la personalità della ragazza, un'insufficienza di immaginazione che si ripercuoterà sulla loro incapacità di leggere anche la propria condizione. Per loro, la versione migliore di se stessi è stata già raggiunta: “And have we not lasted long enough to dare to say all the hopes of our forebears have come true? Have we not done the job of becoming our bestselves?” (Lee 21). La consapevolezza critica della posizione in cui ci si trova, quella componente

dell'utopia che ci permette di leggere lo status quo individuandone i difetti, necessaria per iniziare a formulare una possibile alternativa, non appartiene alla comunità di B-Mor, che in tal senso fallisce come soggetto utopico.

Nel prossimo romanzo, *Station Eleven*, incontreremo invece una comunità particolare – la cosiddetta Travelling Symphony – che contrariamente alla popolazione di B-Mor rifiuta la chiusura e l'esclusione riuscendo a coltivare la speranza, a 'educare il desiderio' diremmo con Levitas, innanzitutto riconoscendo lo stato distopico del proprio mondo al quale il gruppo oppone un progetto molto particolare: la lettura e la messa in scena delle opere di Shakespeare.

4. STATION ELEVEN

Because survival is insufficient.

(*Station Eleven*, Emily St. John Mandel)

Il secondo testo del corpus è *Station Eleven* (2014) di Emily St. John Mandel, tradotto in italiano nel 2015 da Milena Zemira Ciccimarra (*Stazione Undici*, Bompiani).

Similmente a quanto già riscontrato nell'analisi di *On Such a Full Sea*, vedremo che anche nel caso di questo romanzo ricorre una rappresentazione distopica dello spazio, caratterizzata dalla scomparsa della città e dalla presenza di una generale frammentazione, e da una dislocazione dei personaggi. In relazione a questo spazio distopico mostrerò come la presenza di un soggetto in transito – in questo caso il gruppo della Travelling Symphony e un suo membro in particolare, Kirsten Raymonde – che sceglie la mobilità da un insediamento all'altro, incarni un impulso utopico similmente al primo romanzo del corpus.

Da un punto di vista teorico e relativamente agli studi dello spazio, farò riferimento alla nozione di 'nonluogo' di Marc Augé (2009) – già incontrata per descrivere i centri commerciali sotterranei del romanzo di Lee – per mostrare come in *Station Eleven* luoghi solitamente individuabili come nonluoghi vengono caricati di senso dai sopravvissuti e trasformati in tal modo in 'luoghi antropologici', secondo Augé opposti ai primi, attraverso esplicite attribuzioni simboliche. È il caso eclatante dell'aeroporto di Severn City, una delle cui aree viene riconvertita in 'Museum of Civilization' da Clark Thompson, tra i personaggi principali del romanzo.

Inoltre, mostrerò come tale museo, uno spazio ben preciso e finalizzato alla collezione di oggetti risalenti all'epoca precedente la scomparsa della civiltà, rappresenti in questa sua separatezza dal resto una 'enclave utopica', secondo quanto elaborato da Fredric Jameson (2005), e inoltre come la sua stratificazione semiotica permetta di coinvolgere le nozioni di eterotopia e di eterocronia di Foucault (2008).

Station Eleven ha vinto il prestigioso Arthur Clark Award per la fantascienza ed è stato finalista al National Book Award, al PEN/Faulkner Prize e al BAILEYS Women's Prize for Fiction. L'operazione letteraria compiuta da Mandel in questo romanzo è degna di attenzione anche perché l'autrice è riuscita a riattualizzare il genere postapocalittico con una sensibilità, a mio parere, particolare, un risultato non scontato per un genere inflazionato dalla pleora di rappresentazioni sul fine-civiltà che tanto ha colonizzato la produzione cinematografica degli ultimi decenni, forse un po' troppo debitrice monolitica del noto *The Road* di McCarthy. Pur ambientando infatti il romanzo tra il Canada e gli Stati Uniti devastati da una pandemia, Mandel più che concentrarsi sulla fine dell'umanità sembra interessata a utilizzare questa circostanza estrema come un'opportunità per parlare dello smarrimento di sé che consegue all'esperienza dell'estrema privazione materiale in relazione alla nostalgia. Nel romanzo infatti, come detto, utopia e memoria sono strettamente connesse.

Prima però di procedere con la trama e poi con l'analisi dello spazio e dei personaggi in transito che incarnano l'impulso utopico, esporrò brevemente di seguito alcuni elementi sulla particolare struttura del romanzo e dei personaggi dal momento che la loro composizione e organizzazione nel testo non è lineare ma intrecciata.

Il romanzo è suddiviso in nove parti e i singoli capitoli si focalizzano alternativamente sulla vita prima del collasso e circa vent'anni dopo. Gli episodi del passato sono ambientati in Canada e il presente post-apocalittico negli Stati Uniti. Inoltre, i capitoli sono dedicati al punto di vista dei personaggi principali, favorendo in tal modo un confronto continuo tra com'erano un tempo e come la Georgiana li ha cambiati – con la morte o con un trauma indelebile – una volta per tutte. Tale

struttura intermittente della narrazione contribuisce anche a rivelare man mano le varie relazioni che intercorrono tra i personaggi, che nello specifico, sono: Arthur Leander, attore di discreto successo che muore di infarto mentre è in scena a Toronto nel ruolo di Re Lear, poche ore prima del diffondersi della febbre mortale; Kirsten Raymonde, che da bambina interpreta Cordelia nello spettacolo in cui Arthur muore¹ e da adulta è membro della Travelling Symphony nell'era post-pandemica; Miranda Carroll che muore di Georgiana, amica, ex moglie di Arthur e autrice del fumetto *Station Eleven*² che dà titolo al romanzo. Il fumetto nel corso del romanzo viene letto e riletto da Kirsten e Tyler³: quest'ultimo è il figlio di Arthur e nel periodo successivo al collasso fonda un culto apocalittico: è lui il Profeta, la figura inquietante che terrorizza ogni stanziamento in cui si sposta con i suoi discepoli⁴.

Vi sono poi Jeevan Chaudhary, l'aspirante paramedico che tenta invano di rianimare Arthur e che sopravvive alla pandemia; Clark Thompson, amico d'infanzia di Arthur e fondatore del *Museum of Civilization* all'aeroporto di Severn City dove rimane bloccato nei primi momenti del contagio.

Nonostante questa pluralità di personaggi e di storie, il cui nodo comune rimane Arthur Leander, l'attenzione della narrazione è concentrata maggiormente su Kirsten che da quando è bambina rimane il personaggio più presente in tutto il romanzo, anche nei capitoli che non sono dedicati a lei o alle avventure del suo gruppo. La sua importanza è evidenziata dall'ossessione che

¹ Per entrambi quello è stato in un certo senso l'ultimo spettacolo teatrale della loro vita (per Arthur perché morirà, e per Kirsten perché dopo quella notte si esibirà solo in strada, senza un teatro illuminato elettricamente).

² Dal fumetto che il personaggio di Miranda sta disegnando: "I returned to my city, to my shattered life and damaged home, to my loneliness, and tried to forget the sweetness of life on Earth [...]" (Mandel pos. kindle 1495 di 4654).

³ Il fumetto è in vario modo importante per loro: Kirsten ne conserverà delle copie quali feticci inestimabili del mondo passato e della sé ancora bambina, mentre Tyler-Profeta chiamerà il proprio cane Luli, come quello del Dr. Eleven nel fumetto.

⁴ Tyler da bambino era stato influenzato irrimediabilmente dai primi difficilissimi momenti dopo il contagio trascorsi all'aeroporto insieme a sua madre, un'altra ex moglie di Arthur, la quale aveva una Bibbia con sé ed era solita dire a tutti: "tutto succede per un motivo". Un giorno lei decide di unirsi, insieme al figlio, al gruppo di religiosi che aveva fatto tappa all'aeroporto di Severn City. Nessuno li avrebbe più rivisti insieme.

coltiva per i reperti riguardanti la propria vita passata – soprattutto ritagli di giornale su Leander, la cui morte è uno degli ultimi nitidi ricordi che Kirsten conserva dei tempi antecedenti alla Georgiana – e anche dal fatto che viene intervistata da François Diallo, un bibliotecario che inizia a scrivere e diffondere un giornale per documentare la vita dopo il collasso. Vedremo come Kirsten articoli in maniera complessa il proprio rapporto con la memoria mantenendone anche un risvolto propriamente utopico, facendo eco anche al ruolo altrettanto utopico di Clark Thompson e del suo ‘progetto’ del museo.

Nell’analisi ho deciso di concentrarmi sulla parte del libro ambientata nel presente post-pandemico, così da addentrarci meglio nei quesiti più rilevanti per questa ricerca: indagare gli spazi rappresentati nel futuro distopico e i modi in cui, di fronte alla scomparsa della città e a una configurazione spaziale frammentaria, i superstiti vi entrano in relazione e se facendolo, sviluppano un impulso utopico. Di seguito quindi espongo la trama ambientata nel presente del romanzo.

4.1 Trama

Il mondo, per come noi lo conosciamo oggi, viene improvvisamente colpito dalla Georgiana, una mutazione letale dell’influenza suina dal contagio rapidissimo che in poche settimane uccide il 99 per cento della popolazione terrestre. Venti anni dopo il collasso, l’umanità è regredita a uno stato di sopravvivenza, abbruttita da una pre-civiltà forzata: benzina, internet ed elettricità sono esaurite e la scarsità di cibo e acqua, oltre all’esaurimento delle scorte di medicinali, colpisce i pochi superstiti. La maggior parte di loro, stanchi di camminare da un luogo all’altro per cercare viveri e altri sopravvissuti o sopravvissute, hanno iniziato ad accamparsi in gruppi nei vari luoghi di riparo ricavati da vecchie stazioni di servizio, supermercati e motel. Tuttavia, c’è un gruppo di persone che continua a spostarsi: sono i membri della cosiddetta Travelling Symphony (o ‘Orchestra sinfonica itinerante’) che viaggia in carovane trainate da cavalli, nata cinque anni dopo il collasso dall’unione di persone che un tempo lavoravano o erano passionato del teatro e della musica. Il gruppo dell’orchestra è

sempre in movimento da uno stanziamento all'altro e si ferma per intrattenere i sopravvissuti mettendo in scena i drammi di Shakespeare.

All'inizio del romanzo, la Travelling Symphony raggiunge St. Deborah by the Water per ricongiungersi con due ex membri del gruppo, una coppia che aveva deciso di fermarsi lì perché la donna, Charlie, era incinta e non voleva partorire mentre si trovava in viaggio. Tuttavia, la 'città' che il gruppo itinerante ritrova è irriconoscibile e da qui in poi iniziano per loro una serie di peripezie dovute alla presenza inquietante del capo della comunità che si fa chiamare il 'Profeta', fondatore di un culto personale apocalittico.

St. Deborah al loro arrivo si mostra quasi deserta e persone armate pattugliano la zona. Terminata la messa in scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, fanno la conoscenza dell'ambiguo Profeta che mostra come la comunità sia sotto il suo completo controllo. Egli è un giovane carismatico il cui culto si basa sulla credenza che la fine del mondo sia un preciso disegno divino volto a purificare il mondo dai peccatori della civiltà passata. Chi rimane nel suo stanziamento deve sottostare alla sua autorità e per chiunque decida di andare via, il Profeta fa celebrare un sinistro funerale simbolico con tanto di lapidi.

L'orchestra intanto scopre che Charlie e Jeremy sono fuggiti perché Charlie aveva rifiutato le attenzioni del Profeta. Il gruppo allora decide di ripartire in fretta anche perché l'uomo ha chiesto loro di lasciargli Alexandra – quindicenne, è la più giovane attrice dell'orchestra – come sua prossima sposa.

Dopo aver ripreso il viaggio il gruppo si accorge che una bambina di St. Deborah si è nascosta in uno dei loro carri: è un'altra promessa sposa del Profeta che cerca di scappare. Mentre capiscono cosa fare, tre membri dell'Orchestra – Sayid, Dieter, and Sydney – svaniscono. Kirsten e August, suo amico, si separano dal gruppo per cercarli ma quando tornano l'orchestra non c'è più. Incontrano allora i seguaci del Profeta: i suoi uomini hanno catturato altri loro amici e vogliono barattarli con la bambina. Accidentalmente, Dieter muore durante il rapimento. In uno degli scontri, un ragazzino seguace del Profeta infine lo uccide per poi togliersi la vita senza che Kirsten riesca a fermarlo.

Kirsten, August, e Sayid si dirigono verso lo stanziamento dell'aeroporto di Severn City, che sarebbe dovuta essere la tappa successiva, dopo St. Deborah, della *Travelling Symphony*. All'aeroporto intanto i tre ritrovano Charlie e Jeremy con la loro bambina e conoscono Clark Thompson che al momento del collasso era rimasto bloccato qui insieme ad altre persone in attesa di soccorso. Da allora Thompson e altri superstiti non hanno più lasciato l'aeroporto di Severn City e Clark ha iniziato ad allestire il cosiddetto 'Museum of Civilization' in una zona dell'aeroporto, divenuto un luogo leggendario tra i superstiti. Nel museo vengono accumulati tutti gli oggetti che risalgono all'epoca pre-Georgiana: tacchi a spillo, smartphone, laptop e ogni altro strumento elettronico o digitale. Nel frattempo all'aeroporto giunge il resto dell'orchestra.

Clark, in virtù del legame che lo lega a Kirsten che è stata tra le ultime persone ad aver visto il suo amico Arthur vivo, decide di mostrarle cosa hanno scoperto di recente dalla torre di controllo dell'aeroporto: in lontananza, su una collina, brilla una rete elettrica. È il segno entusiasmante che qualcosa di molto vicino a una città sia sopravvissuto alla pandemia. Dall'altro lato della collina, in una direzione vicina a dove è stata avvistata la città, Jeevan, il paramedico che tentò di salvare Arthur Leander, gioca con suo figlio piccolo che ha chiamato Frank, come suo fratello, morto dopo la pandemia⁵. Con la vivida immagine della possibile città in lontananza, e un chiaro senso di speranza per la civiltà ristabilita, l'orchestra si mette di nuovo in cammino.

Di seguito analizzerò i passaggi del romanzo in cui vengono descritti luoghi e spazi. Mostrerò come i tratti salienti siano simili a quanto già riscontrato per il primo romanzo *On Such a Full Sea* (e che ritroveremo anche in *MaddAddam*): la totale assenza della città in senso tradizionale, un'assenza

⁵ Allo scoppiare della Georgiana, Jeevan, avvisato da un suo amico medico, va in soccorso del fratello, il quale dopo un incidente è costretto da anni ormai sulla sedia a rotelle e vive da solo in un appartamento. Jeevan e il fratello Frank rimarranno insieme in casa con le scorte di viveri fino a quando questi non si esauriscono, guardando i notiziari fino a quando vengono trasmessi, fino a vedere l'elettricità scomparire del tutto. Quando le scorte iniziano a finire, Frank decide di sacrificarsi e si uccide, permettendo a Jeevan di fuggire in fretta cercando di mettersi in salvo altrove.

che lascia il posto a un panorama di scarsità e stenti; l'umanità sparsa in piccoli agglomerati; il museo, che costituisce l'unica enclave utopica in uno spazio a prevalenza distopico.

4.2 I luoghi di *Station Eleven*

L'analisi che condurrò in questa sezione mostrerà come gli spazi e i luoghi del romanzo abbiano una configurazione distopica, con la significativa assenza dell'immagine della città tradizionalmente intesa, e una generale proliferazione di piccoli agglomerati in cui i sopravvissuti e le sopravvissute si sono stanziate dopo l'evento pandemico, con l'eccezione della Travelling Symphony.

Dalle prime pagine dedicate al mondo dopo il collasso, il primo aspetto che colpisce è l'elemento naturale che sembra aver preso il sopravvento:

Trees pressed in close at the sides of the road and erupted through cracks in the pavement, saplings bending under the caravans and soft leaves brushing the legs of the horses and Symphony alike. The heat wave had persisted for a relentless week.

(Mandel pos. kindle 534 di 4941)

Gli alberi "pressati", dunque fitti, ai lati della strada ed emersi attraverso le crepe nell'asfalto, sono gli espliciti ambasciatori di una natura che ha ormai reclamato gli spazi un tempo completamente antropizzati. Ora l'umanità superstite, al pari degli animali, deve in qualche modo subire questa inaspettata esuberanza del paesaggio naturale.

L'ingresso sulla scena della Travelling Symphony permette a Mandel di evidenziare subito il primo dato principale dei luoghi e degli spazi dopo la pandemia: la precarietà dell'esistenza che si articola nella povertà materiale e nel ricorso comune alla violenza. In altre parole, introducendo questo gruppo di personaggi, il romanzo inizia a fornirci preziosi indizi sul panorama di desolazione nel quale inizieremo presto a collocarli:

Most of them were on foot to reduce the load on the horses, who had to be rested in the shade more frequently than anyone would have liked. The Symphony didn't know this territory well and wanted to be done with it, but speed wasn't possible in

this heat. They walked slowly with weapons in hand, the actors running their lines and the musicians trying to ignore the actors, scouts watching for danger ahead and behind on the road. (Mandel pos. kindle 505 di 4654)

La progressiva dipendenza da parte degli esseri umani sulle risorse ambientali e animali è stata rapida e ora non c'è modo di sfuggire al caldo (siamo a luglio) e la sopravvivenza del gruppo dipende dai cavalli e dalle armi. Spostamento e difesa sono dunque i tratti che identificano il tipo di risposta che viene richiesta dall'ambiente ormai ostile: il collasso delle città ha significato infatti anche il collasso della civiltà, inaugurando una sorta di nuova era primitiva.

Il gruppo itinerante di attori e musicisti non si muove sicura nel territorio nel quale sta viaggiando e ci viene detto che mentre alcuni di loro provano lo spettacolo, altri sono armati o fanno da sentinelle, posizionati all'inizio e alla fine dei carri. Comprendiamo dunque che questa è la nuova normalità dopo la pandemia, e soprattutto per chi è sempre in viaggio: muoversi tra luoghi sconosciuti significa esporsi continuamente al pericolo ed è cruciale avere delle armi con sé.

L'incombere del pericolo sui superstiti in uno scenario già precario, permette di annoverare *Station Eleven* nella vasta tradizione della letteratura postapocalittica contemporanea che probabilmente trova in *The Road* di Cormac McCarthy (2006) il suo principale caposcuola. Come vedremo tuttavia, il panorama di generale incertezza e abitudine alla violenza, è l'unico elemento che potrebbe apparentare il lavoro di Mandel a McCarthy, dal momento che per contenuto e caratteristiche estetico-formali – come vedremo anche *Station Eleven* è una distopia critica – il romanzo intraprende tutt'altra direzione. Infatti, tale involontaria e tutt'altro che pacifica assuefazione al pericolo ha un altro effetto sui personaggi di Mandel, che non ne intacca l'obiettivo principale: proseguire nell'intrattenimento facendo le prove per il prossimo spettacolo.

Lo stato di estrema povertà materiale spinge i superstiti ad adattarsi, utilizzando ciò che si trova lungo la via o si ha a disposizione, a partire dai mezzi di trasporto:

The caravans had once been pickup trucks, but now they were pulled by teams of horses on wheels of steel and wood. All of the pieces rendered useless by the end

of gasoline had been removed – the engine, the fuel supply system, all the other components that no one under the age of twenty had ever seen in operation – and a bench installed on top of each cab for the drivers. [...] when they were travelling through fraught territory it was nice to have somewhere relatively safe to put the children. (Mandel pos. kindle 551 di 4941)

[...] The horse, Bernstein, was missing half his tail, because the first cello had just restrung his bow last week. (pos. kindle 557 di 4941)

La capacità di adattamento assurge a imperativo vitale per il gruppo in movimento, molto più che per coloro che decidono di stanziarsi. Devono infatti fare affidamento non solo sulla propria capacità di continuare a camminare per tanto tempo e per quelle che ora sono tornate a essere lunghe distanze, ma soprattutto sulla forza dei cavalli, dei quali non si risparmia perfino la coda: i crini servono all'archetto del violinista del gruppo.

In queste prime pagine dedicate al mondo vent'anni dopo la Georgiana, ecco come viene subito problematizzato l'utilizzo della parola 'town':

After six months of traveling from town to town – the word *town* used loosely; some of these places were four or five families living together in a former truck stop – [...] (Mandel pos kindle 536 di 4654)

Vent'anni dopo la fine della civiltà, anche le città sono scomparse e adesso 'town' sta da indicare un agglomerato di tre o quattro famiglie in un'ex area di servizio. Le parole 'town' e 'city' – quest'ultima presente nel toponimo di alcuni dei luoghi di passaggio dell'Orchestra: Traverse City, Marine City – ricorreranno nel romanzo, ma è avvenuta una svolta fondamentale: il referente è completamente cambiato dopo il collasso della civiltà. Lo scarto viene testimoniato da quel 'loosely' nel testo, che indica chiaramente che la relazione tra significante e significato è ora, appunto, *allentata*. La precarietà della nuova fase dell'umanità sembra dunque estendersi anche al linguaggio, che risulta a propria volta sfilacciato, incapace di farvi presa.

Le 'città' incontrate lungo il cammino sono in realtà i resti di città precedenti, a volte solo un insieme scomposto di strutture che prima della Georgiana avevano tutt'altro ruolo dall'abitare. Ecco un altro luogo del romanzo dove si descrive questo panorama che conserva solo sbiadite e malconce tracce del passato urbano:

There was the flu that exploded like a neutron bomb over the surface of the earth and the shock of the collapse that followed, the first unspeakable years when everyone was traveling, before caught on that there was no place they could walk to where life continued as it had before and settled wherever they could, clustered close together for safety in truck stops and former restaurants and old motels. (pos. kindle 568 di 4941)

Quello che abbiamo di fronte è un vero e proprio catalogo visivo dello stato di desolante sopravvivenza. Da questi brani emerge anche che la Travelling Symphony è l'unica comitiva in continuo movimento, oltre a pochi mercanti. Nulla è come prima, e le persone sopravvissute si sono stabilite dove possono, riunite in gruppi ovviamente, a sottolineare lo stato di pericolo persistente dovuto al trovarsi sempre esposti a svariate minacce: furto di cibo, vestiti o strumenti; violenze; morte per mano d'altri o in seguito all'attacco di belve feroci. Come ci viene detto, tra i luoghi nei quali la popolazione ha deciso di fermarsi per provare a sopravvivere vi sono aree di servizio, ristoranti e vecchi motel. L'unico paesaggio urbano presente è costituito da luoghi anonimi, solitamente associati al passaggio e alla transitorietà, quelli che Augé chiamerebbe 'nonluoghi'.

St. Deborah by the Water, la prima destinazione della comitiva all'inizio del romanzo, è un caso emblematico: non era stata una città nemmeno nell'epoca precedente alla Georgiana, eppure ora viene indicata come 'città' per il solo fatto di riunire alcuni superstiti:

Before the collapse, it had been one of those places that aren't definitely in one town or another – a gas station and a few chain restaurants strung out along a road with a motel and a Walmart. The town marked the southwestern border of the

Symphony's territory, nothing much beyond it so far as anyone knew. (pos. kindle 615 di 4654)

St. Deborah era dunque un luogo di passaggio prima della pandemia e ora è diventato un insieme di spazi che offrono semplicemente riparo a chi decide di stabilirsi e per pochissime rare eccezioni:

They'd left Charlie and the sixth guitar here two years ago, Charlie pregnant with the sixth guitar's baby, arrangements made for them to stay in the former Wendy's by the gas station so she wouldn't have to give birth on the road. (pos. kindle 615 di 4654)

Solo una gravidanza potrebbe costituire un buon motivo per restare e così è stato per Charlie, data la necessità di trovare un luogo sufficientemente sicuro per partorire.

Chi legge il romanzo probabilmente faticherebbe a nominare questi luoghi perfino come villaggi: quella che abbiamo visto, è in realtà ciò che rimane di un'area di passaggio tra una città e l'altra, ma sul destino di queste altre città non ci viene detto altro. Fatta eccezione per le parti dedicate ai flashback in cui vengono menzionate città come Toronto, non sappiamo che aspetto abbiano nel presente del postpandemia. La città, per quanto presente lessicalmente nel testo e indicata come 'town', non è più coincidente con l'immagine che tradizionalmente le associamo noi lettori e lettrici, ma è un modo per alludere a luoghi che costituiscono stanziamenti molto piccoli:

Civilization in Year Twenty was an archipelago of small towns. These towns had fought off ferals, buried their neighbors, lived and died and suffered together in the blood-drenched years after the collapse, survived against unspeakable odds, and then only by holding together into the calm, and these places didn't go out of their way to welcome outsiders. (pos. kindle 727 di 4941)

I sopravvissuti occupanti hanno superato le peggiori violenze e sfide durante i primi anni dopo il contagio letale, e ora cercano di rimanere uniti, soprattutto contro chiunque venga da fuori, anche se rispetto alla pandemia è sopraggiunta ora una qualche forma di calma nella loro esistenza (fatta

eccezione per il Profeta o di nuove minacce dalle belve feroci nelle parti più inesplorate delle foreste o dei boschi).

Nel romanzo di Mandel dunque, non abbiamo delle comunità recintate come abbiamo visto in *On Such a Full Sea* e come vedremo anche in *MaddAddam*, ma l'unica cosa che effettivamente separa questi stanziamenti da quelli incontrati nel primo romanzo ad esempio, è solo l'utilizzo di cancelli o mura e la tecnologia per il controllo. Per il resto, la caratterizzazione prevalente di queste 'towns', con la diffidenza verso l'estraneo, la precarietà della propria comunità che si sente costantemente minacciata, è altrettanto improntata a una generale diffidenza nei confronti di ciò che è 'esterno' pur non possedendo veri e propri muri o cancelli e sono luoghi che rimangono fortemente configurati in senso distopico.

Accanto a tale scenario posturbano di piccole 'non-città' tutt'altro che invitanti, troviamo il panorama naturale selvaggio – altra fonte di minaccia – o altri stanziamenti che iniziano a diventare noti per essere pericolosi per chiunque cerchi di avvicinarli:

The only reasonably direct routes to their usual territory took them either back through St. Deborah by the Water, or close by a town that had been known to shoot outsiders on sight, or inland, through a wilderness that in the pre-collapse era had been designated a national forest. "What do we know about this particular national forest?" The conductor was frowning at the map.

[...] I know a trader who went through there. Said it was a burnt-out area, no towns, violent ferals in the woods. (pos. kindle 1000 di 4041)

La *wilderness* della natura minaccia la comitiva – e chiunque decida di avventurarsi in foreste o, in generale, nell'entroterra – può mettere a repentaglio l'incolumità di chiunque vi faccia passaggio. Dunque, l'elemento naturale non concede nel romanzo di Mandel un riparo idilliaco-arcadico: non vi è sollievo nemmeno nella natura, che rimane tanto quanti gli altri esseri umani, un'altra fonte di insicurezza e di presagio di morte.

Se per un momento torniamo allora al romanzo di Chang-rae Lee, nel quale la parola ‘town’ indicava una città del passato poi scomparsa, distrutta e abbandonata, e tale scomparsa si traduceva nel dileguamento linguistico della parola ‘città’, in *Station Eleven* la parola riappare, ma per riferirsi a tutt’altro. Inoltre, l’aspetto di povertà, scarsità materiale e la costante allerta per la propria sicurezza, rende il paesaggio postapocalittico del romanzo di Mandel del tutto simile alle *counties* in cui Fan si inoltra dopo aver abbandonato il suo stanziamento. Ad esempio, se nel romanzo di Lee le famiglie delle *counties* spesso non avevano acqua corrente, Mandel immagina l’estinzione totale della benzina e fa comprendere come questo fatto – combinato alla penuria di cibo utile per sostenersi nel camminare – abbia spinto il resto dei superstiti a stanziarsi: “By then [five years after collapse] most people had settled somewhere, because the gasoline had all gone stale by Year Three and you can’t keep walking forever” (pos. kindle 568 di 4941). La popolazione si accampa in alloggi di fortuna anche perché non riesce a ricostruire una resistenza fisica necessaria per spostarsi e cercare un posto migliore.

In generale, in *Station Eleven* è assente un discorso sulla disuguaglianza e l’esclusione socioeconomica resa attraverso la ghettizzazione delle classi, e manca, conseguentemente, un’analisi del discorso egemonico, elementi che rendono questo romanzo meno “politico” rispetto agli altri che compongono il corpus. Tuttavia, va rilevata la presenza del profeta, Tyler, che incarna nel romanzo un potere autoritario e violento, e la sua figura è legata a uno dei poveri stanziamenti attorno a cui si aggregano alcuni superstiti. Da questo punto di vista, pare che al collasso della civiltà e, parimenti, al collasso della città, sia associato non semplicemente un pericolo generalizzato, ma una minaccia più articolata e anche maggiore: la possibilità dello stabilirsi di un culto estremista che fa da inaspettato collante sociale e che potrebbe aprire la strada a nuovi fanatismi e violenze. Alla disgregazione della popolazione corrisponde un ritorno forzato alla pre-civiltà anche da un punto di vista sociale, tutt’altro che positivo e se, come si è detto, qui mancano vere e proprie comunità recintate, è pur vero appartenere a una setta estremista comporta il serrarsi della propria coscienza e della propria volontà,

cosa che non è meno pericolosa della scelta di rimanere in una colonia controllata da mura e telecamere.

In questa dissoluzione della città che equivale a un ritorno all'oscurantismo e alla violenza tipiche più di un'età del ferro o di una civiltà premoderna, rintracciamo la validazione di quella premessa già incontrata e formulata dai teorici della città per i quali essa è il prodotto umano per eccellenza (Robert Park) e il primo orizzonte nel quale realizzare il cambiamento per preparare le società del futuro (David Harvey). Secondo tale posizione, dunque, privandoci della città, di ciò che ovviamente essa rappresenta, ci avvieremmo verso un declino sociale e umano, una conclusione fatta propria dal romanzo. Inoltre va sottolineato che tale scenario non sarebbe problematico solo per sociologi urbani e geografi come Park e Harvey, ma anche e soprattutto per i teorici dell'utopia nella cui tradizione, come si è detto (cfr. 1.1.5) la città è stata sempre il pilastro del mondo e delle società ideali. Come sostiene Imbroscio, infatti:

L'immaginario della città ha sempre permeato fortemente l'utopia. Se formulare un progetto utopico significa prospettare un altrove organizzato, la polis diviene sicuramente l'emblema di quest'altrove, in quanto centro della vita sociale, cuore del governo politico, oggetto essa stessa di un rinnovato disegno urbanistico. [...]
Se la città è luogo fisico e simbolico del vivere civile, a maggior ragione una città iperconnotata come tale è idonea a fare da collettore dell'immaginario positivo e negativo cui dà corpo la vita relazionale (Imbroscio 261).

Dunque, ecco che una volta scomparsa la città, come avviene nel romanzo di Mandel, scompare il "collettore dell'immaginario" e viene da sé che scompaiono anche gli elementi che solitamente vi erano positivamente, utopicamente, associati: una socialità organizzata attorno a valori condivisi quali il rispetto reciproco, gli affetti, la rinuncia alla violenza, che ora appunto dominano il nuovo mondo.

A conferma di ciò, in *Station Eleven*, quando la città è presente nel senso tradizionale – non attraverso quel significante sfilacciato di agglomerati di fortuna nel mondo postpandemico – è tale

solo nel passato, da cui torna come immagine positiva che prende la forma di un bagliore nostalgico: “[...] No more trains running under the surface of cities on the dazzling power of the electric third rail. No more cities” (Mandel pos. kindle 481 di 4654). Niente più metropolitane, niente più città: luci ed elettricità sono i significanti potenti della vita urbana per come noi la conosciamo oggi, lettrici e lettori del XXI secolo, e che ora, nel futuro postapocalittico non sono più possibili. In passaggi del testo come quello appena citato, è ancora più evidente quanto sia insostenibile la scomparsa della città per i superstiti, e ora essa torna nel ricordo in tutta la sua bellezza e – problematicamente – senza ambivalenze (sembra ci si dimentichi in questo luogo del libro di quanto la città sia tuttora un luogo di esclusione e segregazione). Il personaggio di Jeevan incarna un particolare rimpianto, ricordando che in passato le persone avevano giudicato alienante e impersonale la vita nelle città, addossandole molte colpe e dimenticando quanto in realtà la città fosse profondamente umana:

Jeevan found himself thinking about how human the city is, how human everything is. We bemoaned the impersonality of the modern world, but that was a lie, it seemed to him; it had never been impersonal at all. There had always been a massive delicate infrastructure of people, all of them working unnoticed around us, and when people stop going to work, the entire operation grinds to a halt. No one delivers fuel to the gas stations or the airports. Cars are stranded. [...] Jeevan was standing by the window when the lights went out (Mandel pos. kindle 2465 di 4654).

In punti del testo come questo, si evidenzia quanto la città abbia una connotazione estremamente positiva, il cui ricordo diviene allegoria della civiltà passata. In tal senso il testo sembra ospitare una sorta di elogio della città, in una maniera che riecheggia affermazioni come quelle che Park, come dicevo, le ha dedicato:

The city is, rather, a state of mind, a body of customs and traditions, and of the organized attitudes and sentiments that inhere in these customs and are transmitted with this tradition. The city is not, in other words, merely a physical mechanism

and an artificial construction. It is involved in the vital processes of the people who compose it; it is a product of nature, and particularly of human nature (Park and Burgess 1).

La città non è semplice contenitore o costruzione artificiale, ma elemento coinvolto nei processi che riguardano le persone che la abitano: la città non come meccanismo alinente dunque, ma prodotto umano che a propria volta produce relazioni. Il personaggio di Jeevan, quasi in un'ispirazione *à la* Walter Benjamin, prova un certo struggimento per il brulichio costante di milioni di vite che permettevano alle città di continuare a funzionare, di non interrompersi.

Tale nostalgia per la vita squisitamente urbana è manifestata di nuovo con malinconia attraverso il passatempo di Kirsten e August di intrufolarsi nelle case abbandonate, dove spesso trovano i resti delle persone che vi abitavano, morte per l'influenza o che avevano deciso di togliersi la vita nei terribili giorni del contagio. Le case però si offrono ai due giovani superstiti come invitanti luoghi per la caccia al tesoro dei ricordi:

When Kirsten and August broke into abandoned houses – this was a hobby of theirs, tolerated by the conductor because they found useful things sometimes – August always gazed longingly at televisions. [...] He'd spent an enormous amount of time before the collapse watching television, playing the violin [...]. When they broke into houses now, August searched for issues of TV Guide. Mostly obsolete by the time the pandemic hit, but used by a few people right up to the end. He liked to flip through them later at quiet moments. He claimed he remembered all the shows [...] (Mandel pos. kindle 609 di 4941).

Frugare nelle abitazioni come relitti fantasma costituisce per August l'occasione di ri-accedere a quei momenti del passato in cui guardava la televisione e suonava il violino. Per lui, il ricordo si riattiva a ogni 'spedizione' e può nutrire la propria nostalgia collezionando guide tv che, una volta raccolte, sfoglia nei momenti di tranquillità. Le guide ai programmi e i cataloghi delle sue trasmissioni preferite

diventano una sorta di album di famiglia. Per August, tali oggetti mondani e ‘banali’ si caricano di nuovi significati inaspettati⁶. Kirsten, allo stesso modo va a caccia di determinate riviste, costruendo a sua volta il suo personale album dei ricordi:

When Kirsten was in the houses, she searched for celebrity-gossip magazines, because once, when she was sixteen years old, she’d flipped through a magazine on a dust-blackened side table and found her past:

Happy Reunion: Arthur Leander Picks Up Son Tyler in

LAX

SCRUFFY ARTHUR GREETES SEVEN-YEAR-OLD TYLER, WHO LIVES IN

JERUSALEM WITH HIS MOTHER, MODEL/ACTRESS ELIZABETH

COLTON (Mandel pos. kindle 609 di 4941).

Per Kirsten è diventato fondamentale rintracciare ogni traccia di Arthur Leander, l’attore morto in scena quando lei era un’attrice bambina di otto anni. Arthur incarna per lei il ricordo positivo del passato, che per la restante parte è costituito da dolorosi vuoti di memoria:

[...] There were countless things about the pre-collapse world that Kirsten couldn’t remember – her street address, her mother’s face, the TV shows that August never stopped talking about – but she did remember Arthur Leander, and after that first sighting she went through every magazine she could find in search of him (pos. kindle 626 di 4941).

Dalla prima occasione in cui ritrova una rivista con Arthur, Kirsten ne cercherà sempre altre da conservare, come una sorta di esploratrice professionista a caccia di reperti come le riconosce la sua amica: “‘You’re like an archaeologist,’ Charlie said, when Kirsten showed off her findings” (pos. kindle 626 di 4941). L’osservazione di Charlie sottolinea quanto tale operazione di ‘scavo’ abbia per

⁶ Vedremo come il Museum of Civilization ospiterà questa celebrazione del ‘mondano’ nel mondo postpandemico (cfr. 4.3).

Kirsten un ruolo salvifico nel mondo postpandemico, non solo di semplice passatempo. Anzi, Kirsten è legata al passato quasi ossessivamente e comprendiamo che lei se ne sente inevitabilmente e traumaticamente privata.

Abbiamo visto dunque che la città, da elemento centrale nella tradizione utopica, è ora inevitabilmente rimossa e se un tempo era il luogo-simbolo di comunione e socialità, di condivisione e sicurezza, ora che viene demolita, trascina dietro di sé quelle stesse connotazioni positive che usualmente le vengono associate. Se perisce la città, perisce l'umanità che sopravvive in preda all'incertezza, alla sfiducia sistematica nei confronti degli altri, alla violenza. I luoghi rimasti intatti, come alcune case abbandonate, riescono a ridare un afflato di speranza attraverso il ricordo, ma è un piacere sempre momentaneo e come si è visto, spesso doloroso: nelle case vi sono ancora i corpi dei loro proprietari che rammentano anche le prime ore terribili del contagio globale.

Ormai data per perduta, ecco però che nel finale del romanzo la città sembra ripalesarsi, inaspettatamente, in una sorta di 'magia' tanto è inaspettata, e cioè attraverso le luci puntiformi di una rete elettrica funzionante avvistata in lontananza:

In the distance, pinpricks of light arranged into a grid. There, plainly visible on the side of a hill some miles distant: a town, or a village, whose streets were lit up with electricity (pos. kindle 4562 di 4941).

Torna la parola 'town', ormai quasi alla fine del romanzo, insieme all'immagine dell'elettricità ristabilita che illumina le strade. Luci e strade identificano inequivocabilmente un nuovo centro urbano – non sappiamo quanto grande, non sappiamo se durerà – dunque la speranza è stata, almeno per il momento, restaurata. Dalla torre di controllo aereo questa immagine sembra avere la consistenza di un bagliore a cui guardare con uno struggimento che prefigura una riconciliazione.

Station Eleven, come *On Such a Full Sea* che si chiude con l'immagine di Fan scampata al pericolo, sembra voler allo stesso modo mantenere la lieve speranza di poter ricostituire non solo banalmente una città, ma un nuovo ordine utopico nel superamento della violenza e della precarietà esistenziale che i personaggi vivono nel presente postpandemico.

Infine, la Travelling Symphony come vedremo, proprio come Fan nel romanzo di Lee, si rimette in cammino: verso dove non è dato saperlo, ma in maniera inequivocabile, il gruppo e il personaggio di Kirsten – come Clark, un personaggio come vedremo molto legato al tema della memoria – rappresentano l'unico impulso utopico nel romanzo, e precisamente per il fatto di essere soggetti diasporici, erranti.

Prima però di occuparmi di loro, la parte che segue sarà dedicata al tema della memoria nel romanzo che si articola prima nella figura del personaggio di Kirsten e poi nel *Museum of Civilization*, quest'ultimo essendo l'eccezione rispetto al generale panorama 'disurbanizzato' e distopico fin qui analizzato. Il museo rappresenta, a suo modo, un piccolo nucleo di speranza legato alla memoria attraverso il personaggio di Clark. Per rendere meglio conto dei suoi vari livelli di significato, non solo ne farò un esempio di 'nonluogo' trasformato in 'luogo antropologico' nei termini elaborati da Augé, ma in tale scarto aggiungerò quanto tale luogo riesca a costituire un' 'enclave utopica' nella maniera intesa da Jameson (2005) e un'eterotopia foucauldiana che stratifica luoghi diversi all'interno del proprio spazio.

4.3 Il ruolo della memoria: Kirsten e il *Museum of Civilization*

Il tema della memoria in *Station Eleven* è senz'altro fondamentale, e non a caso compare a più riprese e in varie forme. Basti pensare innanzitutto da un punto di vista formale, alla sistematicità dei flashback che interrompono il racconto del tempo presente con singoli episodi o periodi relativi alla vita dei vari personaggi prima della Georgiana. Un espediente che non solo ci permette di avere una conoscenza più completa dei personaggi e dei rapporti che li legano, ma anche uno strumento narrativo per sottolineare la rottura, reale e simbolica, tra il passato e il presente e come quella rottura abbia destabilizzato le persone che sono sopravvissute, coinvolgendole in primis nella sofferenza per coloro e ciò che hanno perduto, ai quali tornano ovviamente col pensiero, dunque con la memoria.

Vi è poi l'intervista fatta a Kirsten da François Diallo, l'uomo che, dopo la pandemia, recupera una biblioteca e inizia a scrivere un giornale con l'obiettivo di diffondere informazioni tra i superstiti⁷. Il bibliotecario – ruolo per eccellenza di custode della memoria – ha l'obiettivo di costruire una sorta di archivio della 'vita dopo la Georgiana' una testimonianza scritta per i posteri, per ricordare quel passaggio da un'era all'altra così repentino e straordinario. Anche in tale progetto si può riconoscere un elemento di utopia legato alla memoria: come sostiene Baccolini, nella distopia la scrittura e il racconto sono operazioni collegate a un impulso utopico di recupero della propria identità e *agency* funzionali alla speranza. Il racconto in particolare è il mezzo per eccellenza di questa operazione utopica perché la narrazione prevede la possibilità di dispiegare la temporalità come si preferisce, esercitando una forma di controllo e di scelta del punto di vista, dunque assumendosi delle responsabilità rispetto ai fatti.

Le storie delle vite di chi è sopravvissuto dispiegano quindi una propria temporalità – “questo è successo prima”, “questo è successo dopo” – che aiuta a rendere più intelligibile e sicuramente più sopportabile il pensiero del collasso improvviso che ha cancellato tutto ciò a cui si era abituati. Come ci insegna Offred in *The Handmaid's Tale*, scrivere è un altro modo di sopravvivere e sembra chiaro che Kirsten, sebbene con minore consapevolezza rispetto alla protagonista di *The Handmaid's Tale*, rispondendo alle domande sulla propria vita contribuisca, *utopicamente*, a ristabilire una propria *agency* nel presente attraverso il racconto di sé, ma anche a produrre uno strumento testimoniale collettivamente prezioso per i posteri.

Nell'intervista l'aspetto interessante è che Kirsten non ricorda cosa le è capitato nel primo anno dopo la Georgiana mentre era con il fratello, lasciando immaginare che dei traumi gravi abbiano provocato la sua amnesia. Inoltre, quando Diallo le chiede del tatuaggio con i pugnali, Kirsten dice

⁷ Il giornale di Diallo serve anche per annunci finalizzati al baratto e per ritrovare persone scomparse. Anche questo reperto finirà nel Museo di Clark che leggendolo, riconoscerà Kirsten, tra le ultime persone a vedere vivo l'amico Arthur Leander. Quando la giovane giungerà all'aeroporto, non a caso Clark mostrerà proprio a lei la città avvistata in lontananza.

di voler raccontare cosa è accaduto solo a patto che non venga scritto. Consapevole infatti di quanto i giornali sappiano resistere nel corso del tempo – lei stessa li colleziona – non vuole essere ricordata per essere stata un’assassina: Kirsten stabilisce dunque quale parte di sé consegnare al futuro, esercitando in pieno la propria scelta, in un momento della propria vita in cui deve compiere spesso delle scelte forzate e di cui non è orgogliosa. Da questo punto di vista, la giovane, già soggetto diasporico assieme alla Travelling Symphony, è anche in tal modo un soggetto utopico.

La parte senz’altro però più interessante relativa alla memoria, anche perché è la più estesa del romanzo, è il *Museum of Civilization*, creato da Clark Thompson in un’ala dell’aeroporto di Severn City, un luogo che possiede una propria importanza anche perché è l’unico nel romanzo ad avere una connotazione positivo-utopica.

Il museo inizia per caso mentre un giorno Clark, ormai abitante dell’aeroporto da anni, passeggia nella zona “Skymiles Lounge” ripensando al suo perduto compagno, Robert, che lavorava come curatore. Clark si sorprende a chiedersi cosa avrebbe fatto Robert se si fosse trovato lì e, trovato un vecchio espositore di vetro per panini, inizia a riporvi il proprio iPhone, ormai inutile, una carta di credito di un altro passeggero, e i documenti di una ragazza che ha abbandonato l’aeroporto:

Clark took these artifacts back to the Skymiles Lounge and laid them side by side under the glass. They looked insubstantial there, so he added his laptop, and this was the beginning of the Museum of Civilization. He mentioned it to no one, but then when he came back a few hours later, someone had added another iPhone, a pair of five-inch red stiletto heels, and a snow globe (Mandel pos. kindle 3700 di 4941).

Immediatamente, per Clark la vista di quegli oggetti provoca una profonda commozione per il pensiero di quanta inventiva e quanto talento umani sono serviti per crearli:

He stood by the case and found himself moved by every object he saw there, by the human enterprise each object had required (Mandel pos. kindle 3705 di 4941).

Il personaggio sembra abbandonarsi a qualcosa di simile a un “feticismo per gli oggetti di memoria” (Orlando 133), come l’ha chiamata lo studioso Francesco Orlando. Clark ammira e celebra dunque l’umanità e il suo ricordo attraverso una museificazione di oggetti ordinari che ora appaiono come relitti di una civiltà irraggiungibile, che è ovviamente quella prima dell’influenza pandemica e che, nonostante i superstiti, è andata per la maggior parte inesorabilmente perduta. Il senso di perdita, la consapevolezza del nostro passaggio temporaneo sulla Terra illumina quegli oggetti di bellezza, proprio perché la bellezza di qualcosa, come argomenta Pieter Vermeulen in un suo studio dedicato al romanzo, è associata alla consapevolezza che quel qualcosa avrà fine:

Beauty, it seems, is premised on scarcity; it only emerges when we acknowledge the finitude of things. Only things that can be lost, the novel seems to suggest, can be beautiful, which means that a strong reminder of finitude, such as the catastrophe at the heart of the novel, has the power to make things beautiful (Vermeulen 17).

Solo ciò che può essere perduto assurge al bello: in un certo senso la pandemia che in *Station Eleven* spazza via la maggior parte della popolazione sembra costituire, quasi per paradosso, una sorta di “incubatrice” di bellezza. Nel museo organizzato da Clark si ammira lo stesso tipo di bellezza di quegli oggetti, resa ora evidente per il fatto che li abbiamo perduti perché ormai inutilizzabili.

La trasformazione di questi oggetti e dello stesso spazio dell’aeroporto realizzate da Clark, costituiscono delle operazioni che trasformano un nonluogo, come un aeroporto, in un vero e proprio “luogo antropologico”. In *Nonluoghi, introduzione a un’antropologia della surmodernità* (2009), Marc Augé definisce come segue queste due importanti categorie spaziali:

[...] il luogo antropologico, è simultaneamente principio di senso per coloro che l’abitano e principio di intelligibilità per colui che l’osserva (Augé 59).

[...] Questi luoghi hanno almeno tre caratteri comuni. Essi si vogliono (li si vuole) identitari, relazionali e storici. La mappa della casa, le regole di residenza, i quartieri del villaggio, gli altari, i posti pubblici, la divisione del territorio corrispondono per ciascuno a un insieme di possibilità, di prescrizioni e di interdetti il cui contenuto è

allo stesso tempo spaziale e sociale. Nascere significa nascere in un luogo, essere assegnato a una residenza. In questo senso il luogo di nascita è costitutivo dell'identità individuale.

[...] Michel de Certeau [...] definisce il luogo come una “configurazione istantanea di posizioni”. Il che significa che in uno stesso luogo possono coesistere elementi distinti e singoli, certo, ma di cui non si possono negare né le relazioni reciproche né l'identità condivisa che conferisce loro l'occupazione dello stesso luogo comune.

[...] Storico, infine, il luogo lo è necessariamente dal momento in cui, coniugando identità e relazione, esso si definisce a partire da una stabilità minima (61).

Tenendo bene a mente che secondo Augé luoghi e nonluoghi non esistono in forme pure ma sono semmai gli estremi di un continuum che possono mescolarsi e non essere necessariamente in contrasto, possiamo affermare che lo spazio dell'aeroporto prima della Georgiana ha le connotazioni tipiche di un nonluogo: l'aeroporto è lo spazio dedicato all'attesa prima del volo, nel quale il nostro comportamento è vincolato da regole e norme verbalizzate da messaggi e comunicazioni, e in cui il nostro tempo è scandito da una serie di operazioni ben precise: check in, controllo bagagli, attesa e imbarco.

Nel romanzo tuttavia, dopo che la pandemia costringe le persone in attesa a rimanere sempre di più, il luogo abitualmente legato alla provvisorietà diventa, di fatto, una nuova casa, anzi: l'aeroporto di Severn City diventa col tempo uno dei più grandi insediamenti nati dopo il collasso – ci vivono infatti trecentoventi persone – con una scuola. La parte riconvertita in museo da Clark diventa un'attrazione per tantissimi altri e altre superstiti e per i loro figli e figlie. Seguendo i tre caratteri che i luoghi antropologici dovrebbero avere secondo Augé per essere tali, il museo è diventato dunque un luogo caratterizzato da una *storia*, per il fatto che prima era un altro luogo con un altro utilizzo per poi diventare un luogo che ha il ruolo di testimone dell'era passata, sostituendosi a coloro che via via moriranno e non potranno più raccontare il mondo prima; ha un'*identità* – è riconosciuto da tutti, e bambini e bambine vengono dati alla luce nei suoi spazi; è a tutti gli effetti

uno spazio *relazionale*, appunto, con più di trecento abitanti. Una sorta di villaggio dunque, dove le persone si sentono al sicuro e i nuclei che si sono formati vi riconoscono il proprio spazio di incontro, di riparo e raccolta, in breve la sede per lo sviluppo di una vita in comune, qualcosa di molto affine, mi sembra, a quanto Sargent individua come caratteristico delle cosiddette ‘intentional communities’: “group of five or more adults and their children, if any, who come from more than one nuclear family and who have chosen to live together to enhance their shared values or for some other mutually agreed upon purpose” (Sargent, “Three Faces” 15). I numeri, nel caso dell’aeroporto di Severn City, sono maggiori ma esso costituisce in ogni caso un ottimo esempio di gruppo di persone che decidono di stare insieme. Se inizialmente il primo motivo era la sopravvivenza, poi man mano che si aggiungono più membri è possibile dire che condividono determinate abitudini, valori, e speranze.

Da questo punto di vista, il personaggio di Clark Thompson è senza dubbio caratterizzato da un impulso utopico dato il valore chiaramente ristorativo, simbolico-identitario, di conforto e anche educativo dell’aeroporto, ma soprattutto del suo museo. Nel personaggio di Clark, già adulto dopo la Georgiana e rimasto sempre all’aeroporto, prevalgono i ricordi positivi del passato; egli è dunque un testimone, e dei più fortunati, dal momento che ha potuto vivere tra i due “mondi”, il prima e il dopo la Georgiana:

Toward the end of the second decade in the airport, Clark was thinking about how lucky he’d been. Not just the mere fact of survival, which was of course remarkable in and of itself, but to have seen one world end and another begin. And not just to have seen the remembered splendors of the former world, the space shuttles and the electrical grid and the amplified guitars, the computers that could be held in the palm of a hand and the high-speed trains between cities, but to have lived among those wonders for so long. (Mandel pos. kindle 3346 di 4941)

Clark si sente fortunato per aver passato così tanto tempo (cinquantun anni) tra le meraviglie del mondo passato e non importa che ora non possa più goderne. È sicuramente tra i personaggi più singolari del romanzo e in lui non manca una lieve ironia: “Sometimes he lay awake in Concourse B

of the Severn City Airport and thought, “I was there,” and the thought pierced him through with an admixture of sadness and exhilaration” (pos. kindle 3350 di 4041).

La capacità di ricordare, il privilegio di essere stato un testimone, per quanto involontario, del mondo passato, rende ora la sua vita e il suo ruolo prezioso per le generazioni future, ovviamente in relazione al suo museo, il cui obiettivo è strettamente legato proprio a raccontare com’era la vita un tempo, nonostante sia un compito a volte un po’ complicato:

“It’s hard to explain,” he caught himself saying sometimes to young people who came into his museum, which had formerly been the Skymiles Lounge in Concourse C. But he took his role as curator seriously and he’d decided years ago that “It’s hard to explain” isn’t good enough, so he always tried to explain it all anyway, whenever anyone asked about any of the objects he’d collected over the years, from the airport and beyond [...] and of course the context, the pre-pandemic world that he remembered so sharply. (Mandel pos. kindle 3153 di 4654)

Come detto, il museo espone oggetti di vario genere del mondo prima della Georgiana: computer portatili, iPhone, radio, perfino un tostapane e il piatto di un giradischi. Qui tali oggetti subiscono una duplice trasformazione simbolica: da un lato fungono da attivatori della memoria per chi è nato prima della Georgiana; dall’altro, sono oggetti delle meraviglie di fronte ai quali, chi è nato dopo la pandemia, non sa capacitarci del loro utilizzo e può stupirsi enormemente, quasi che si trovi davanti al reperto di una civiltà aliena che ora è concesso, in via del tutto straordinaria, di conoscere da vicino. In maniera quasi paradossale e ironica, c’è da credere che si debbano invidiare i bambini: ascoltare il racconto del decollo di un aereo è incredibile quasi quanto l’incantesimo di una fata in una fiaba. Tali dettagli hanno anche un effetto straniante su chi legge per la defamiliarizzazione che gli oggetti subiscono, a sottolineare quanto si usassero un tempo e quanto ora, nel romanzo, siano di fatto inutili, pur mantenendo salda la loro collocazione nella memoria recente della nostra vita di tutti i giorni.

Lo spazio dell’aeroporto dunque innesca meccanismi culturali particolari, agendo sui ricordi e producendo significati. La distinzione tra nonluogo a luogo antropologico di Augé richiama in

maniera significativa quella tra ‘spazio’ e ‘luogo’ teorizzata dal geografo Yi Fu Tuan (1977) che ora si rivela utile per afferrare meglio il senso della trasformazione operata sullo spazio dell’aeroporto. Nel caso del *Museum of Civilization* assistiamo infatti a una transizione da uno ‘spazio’ nel senso inteso da Tuan come porzione fisica misurabile del mondo, a un ‘luogo’, ovvero uno spazio preso in carico da uno o più soggetti che vi proiettano i propri valori e i significati delle loro esperienze. Uno spazio dunque tendenzialmente anonimo e spersonalizzato che subisce un processo di personalizzazione si trasforma in un luogo: viene cioè risemantizzato – addirittura a una sua parte viene dato proprio un *ruolo*: il museo – grazie all’azione di qualcuno che vi agisce con la propria personalità, i propri bisogni, i propri ricordi e le proprie speranze.

Il museo è dunque un attivatore positivo della memoria e dell’immaginazione, e in quanto tale rappresenta anche una piccola enclave utopica, seguendo l’accezione di Jameson che vi associa l’idea di spazialità circoscritta e differenziata – un nucleo in tal senso ‘astorico’, rispetto al restante presente storico che prosegue indisturbato a fluire – un’istanza a sé al cui interno possibili azioni future e desideri sono in qualche modo alimentati:

Such enclaves are something like a foreign body within the social: in them, the differentiation process has momentarily been arrested, so that they remain as it were momentarily beyond the reach of the social and testify to its political powerlessness, at the same time that they offer a space in which new wish images of the social can be elaborated and experimented on. (Jameson, *Archaeologies* 16)

Questa porzione di spazio diventa un luogo nel quale ripensare al passato è un’azione che assume le connotazioni di un rituale:

In Year Fifteen people came to the museum to look at the past after their long days of work. [...] What happened here was something like prayer (Mandel pos. kindle 3804 di 4941).

Un rituale strettamente legato alla nostalgia, come vediamo nel caso di James, o legato al mistero, come per la giovane Emmanuelle, nata in aeroporto:

James, the first man who'd walked in, came to the museum almost every day to look at the motorcycle. He'd found it in Severn City in Year Two, and had used it until the automobile gas went stale and the aviation gas ran out. He missed it very much. Emmanuelle, the first child born in the airport, came in often to look at the phones (pos. kindle 3805 di 4941).

L'aeroporto dunque sembra un luogo caratterizzato da molteplici livelli di significati e valori inscritti dagli abitanti che ne improvvisano la propria casa. A fronte di tale ricchezza di significati, un riferimento all'eterotopia di Foucault è senz'altro utile per rendere meglio conto di come si caratterizza questo particolare luogo del romanzo, uno spazio che è 'assolutamente altro' direbbe il filosofo francese. L'Aeroporto di Severn City può in effetti essere considerato un luogo eterotopico se teniamo conto del fatto che: "l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero, essere incompatibili" (Foucault, *Utopie* 18). In effetti, l'Aeroporto di Severn City contiene in sé vari luoghi che assolvono varie funzioni, solitamente tenuti separati e distinti: è insieme una casa, una scuola, il luogo di ritrovo e di socialità dei sopravvissuti e il luogo dove nascono nuove generazioni. L'aeroporto così 'allestito' da Clark costituisce in maniera molto 'eterotopica' un luogo reale che interroga e mette in discussione lo spazio stesso e le interazioni che vi avvengono: è un luogo che dunque media e interconnette varie funzioni e varie accezioni dello spazio.

Inoltre, dal momento che ospita il *Museum of Civilization*, tale porzione di spazio si comporta come un'eterocronia, in quanto in tale luogo il tempo viene sospeso: il museo infatti, oltre ad avere un ruolo didattico per il fatto di insegnare alle nuove generazioni post-Georgiana, ambisce contemporaneamente a rendere immortale il ricordo della civiltà precedente spazzata via dall'epidemia. Il museo in quanto tale 'congela' la vita degli oggetti che accoglie, rendendoli, in questa sospensione del tempo, continuamente accessibili alle diverse generazioni che vi giungono: le teche che contengono i laptop funzionano per i più piccoli come incredibili diorami e per chi è nato prima della pandemia, da macchina del tempo.

Se il *Museum of Civilization* costituisce, a fronte del generale spazio distopico del romanzo, un piccolo nucleo di speranza, nel prossimo ed ultimo paragrafo mi occuperò di individuare e mostrare come siano presenti dei soggetti utopici che fanno invece del proprio status diasporico una forma di resistenza oltre che di mera sopravvivenza: sono la Travelling Symphony e il personaggio di Kirsten in particolare – della quale qui ho solo rilevato l'importanza del suo rapporto con la memoria – accomunati da un forte sradicamento che si intreccia con la speranza di un nuovo inizio.

4.4 Il soggetto utopico in transito: *perché sopravvivere non è sufficiente*

Il gruppo della Travelling Symphony, nonostante si muova in uno spazio fortemente distopico, rappresenta per due elementi principali l'unico impulso utopico incarnato in dei personaggi presente nel romanzo: in primis per la sua scelta esplicita di intrattenere i superstiti con i drammi di Shakespeare e, aspetto più importante, per la propria spiccata scelta di un'esistenza diasporica.

Nonostante le difficoltà e i pericoli maggiori ai quali i suoi membri sono continuamente esposti nel mondo postpandemico, attori e musicisti perseguono il loro nobile compito di suonare, cantare e recitare Shakespeare per restaurare un senso di fiducia e comunione al loro stremato e improvvisato pubblico. Come ha sottolineato Philip Smith (2016) nella sua interessante ricognizione sui rapporti che il romanzo di Mandel intrattiene con l'opera di Shakespeare, in primis per l'attenzione al postapocalittico centrale in molte opere del famoso autore inglese, il ruolo positivo dell'orchestra è legato alla scelta del dramma da rappresentare in pubblico nelle prime pagine del romanzo, dal momento che la scelta di *Sogno di una notte di mezza estate* non è casuale. Oltre infatti ad essere stata la prima opera scritta da Shakespeare nel 1594, dopo due stagioni teatrali di chiusura forzata per un'epidemia di peste – cosa che dunque si ripete nel romanzo con la sua messa in scena dopo la pandemia della Georgiana – è anche un'opera che ha a che fare con la rinascita, soprattutto perché si pensa che sia stata scritta in occasione di un matrimonio e dunque quale augurio di un nuovo inizio:

It is not a play about the end, therefore, but about revival and, if the wedding thesis is true, new beginnings. The players of the Travelling Symphony decide against

performing *King Lear* or *Hamlet* – Shakespeare’s two most apocalyptic plays – because, in a post-apocalyptic setting they are too “depressing” (44). They choose a *Midsummer Night’s Dream* because, in a time when the apocalypse is very much apparent, the staging of revival does not simply act as a form of escapism, but a catalyst for recovery. (Smith 294)

L’orchestra rifiuta di mettere in scena opere shakespeariane decisamente apocalittiche e cupe come *Re Lear* e *Amleto*, e preferisce un dramma che diventa veicolo non di mero escapismo ma di ‘recovery’ che significa non solo ‘ripresa’ ma anche, e più significativamente se pensiamo alla peste, ‘guarigione’. Smith non menziona nel suo articolo l’utopia, ma è chiaro che il gruppo di attori e artisti incarna già in questa scelta un impulso utopico, perché manifestamente si preoccupa di dare speranza a chi si ritroverà ad ascoltarli. Da questo punto di vista, il loro pubblico di superstiti si sovrappone idealmente a quello inglese del 1594.

Dunque, sin dalla sua apparizione nel romanzo, e nonostante si muova in uno spazio incerto e selvaggio, comprendiamo che il ruolo dell’orchestra è quello di essere depositaria di un desiderio di rinascita, di speranza. Una speranza che però viene restituita anche ai suoi stessi membri per i quali essere parte, a propria volta, del gruppo soddisfa il bisogno di appartenenza, di sentirsi sicuri e parte di una comunità. In una parola, la Travelling Symphony è la loro *casa*:

People left the Symphony sometimes, but the ones who stayed understood something that was rarely spoken aloud. [...] the Symphony was their only home.
(Mandel pos. kindle 727 di 4941)

A fronte di questa dispersione dei sopravvissuti in condizioni estreme che li porta alla diffidenza più tenace, il fatto di partecipare e continuare a scegliere di essere parte dell’orchestra fa sentire i vari artisti protetti, tanto che la compagnia itinerante, più di ogni altro stanziamento incontrato, merita il fondamentale appellativo di ‘home’, casa, un termine che non viene coinvolto nemmeno all’aeroporto di Severn City. È grazie alla teorica del margine e femminista bell hooks però, che riusciamo ad

avvicinarci a questo nuovo significato di ‘casa’ per la comitiva protagonista, attraverso una prospettiva mobile, più articolata e che rinuncia alla fissità del singolo spazio:

At times, home is nowhere. At times, one knows only extreme estrangement and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and everchanging perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality [...]. (hooks 205)

Se, come afferma hooks, unitamente all’alienazione e allo straniamento che si possono provare, ‘casa’ non coincide con alcun luogo – come è il caso dei sopravvissuti di *Station Eleven* – allora ciò che consideriamo casa può non ritrovarsi in un luogo, ma in varie ‘locations’: quelle tra le quali la Travelling Symphony si sposta per recitare Shakespeare, occasioni utili tra l’altro per scoprire nuove prospettive e nuove interpretazioni della realtà, ma anche le carovane stesse, riconvertire a riparo e abitazione nei momenti di pausa di un viaggio e durante la notte. Infine, in un senso molto vicino a un impulso utopico che è insieme desiderio e processo, bell hooks contribuisce a intrecciare la dispersione, come la diaspora intrapresa da Kirsten e la compagnia, con la proiezione verso un nuovo orizzonte:

One confronts and accepts dispersal and fragmentation as part of the construction of a new world order that reveals more fully where we are, who we can become [...]. (205)

Dunque, l’accettazione dello sradicamento è funzionale per il raggiungimento di una realizzazione di ciò che saremo o di ciò che potremo essere: le parole di hooks paiono confermare l’ipotesi di un impulso utopico intrecciato inestricabilmente con uno status diasporico.

Nel contrasto con la vita sedentaria nelle ‘non-città’ del postpandemia in cui non c’è fiducia nel prossimo e si condivide uno stato di pericolo, l’orchestra, in costante movimento, viene infatti caratterizzata come unico riparo sicuro, dunque la sua attività itinerante, di gruppo dedicato alla diffusione della bellezza delle opere di Shakespeare, viene rappresentata come preziosa e necessaria:

What was lost in the collapse: almost everything, almost everyone, but there is still such beauty. Twilight in the altered world, a performance of a Midsummer Night's Dream in a parking lot in the mysteriously named town of St. Deborah by the Water. (Mandel pos kindle 865 di 4941)

Dopo l'estinzione di massa e le difficoltà di sopravvivenza legate al cibo, alle malattie e alla violenza, sembra quasi un miracolo poter ancora assistere allo spettacolo di un dramma di Shakespeare. Nell'era in cui si è privati di internet e del volo aereo, poter ascoltare e guardare di nuovo *Sogno di una notte di mezza estate* sembra tutto sommato una fortunata circostanza. In questi passaggi si evince quanto la speranza sia incarnata dal gruppo di musicisti e attori, in forte contrasto con il mondo circostante, in cui la pericolosa deriva violenta è quasi all'ordine del giorno, in particolare con il gruppo del culto post-apocalittico del Profeta.

Nonostante i contrasti interni, tipici per qualsiasi gruppo umano che viva a stretto contatto, la comitiva mantiene una certa serenità e determinazione, riassumibile nell'inequivocabile monito scritto sui loro carri:

All three caravans of the Traveling Symphony are labelled as such, THE TRAVELLING SYMPHONY lettered in white on both sides, but the lead caravan carries an additional line of text: *Because survival is insufficient.* (pos. kindle 880 di 4041)

“Perché sopravvivere non è sufficiente”: una citazione da Star Trek che Kirsten, non casualmente, si è anche tatuata su un braccio. Nel mondo post-apocalittico dove i bisogni primari faticano ad essere soddisfatti, è possibile ancora contemplare un momento di bellezza: abbiamo ancora Shakespeare.

La combinazione di questo forte senso di speranza unito al rifiuto di stanziarsi rende la vita della comitiva un'alternativa utopica alla vita distopica nei vari stanziamenti, nei quali, in nessun punto del romanzo, fatta eccezione per Charlie che deve partorire, i membri vogliono fermarsi a vivere. Significativamente, non vogliono infatti stanziarsi nemmeno nell'aeroporto di Severn City,

per quanto esso costituisca in effetti un'eccezione rispetto al resto degli accampamenti. Inoltre, nonostante vogliano dirigersi a vedere la città avvistata dall'aeroporto alla fine del romanzo, quando si congedano affermano che andranno in luoghi che potrebbero essere pericolosi, mantenendo dunque uno stato itinerante e senza il progetto di rimanere nella città scoperta in lontananza, una volta raggiunta. La Travelling Symphony, sin dal nome, sembra ricalcare in questa scelta di deliberato sradicamento quanto Deleuze e Guattari affermano non solo sul nomadismo, ma significativamente sul nomadismo in relazione al compito dell'artista:

In questo modo Deleuze/Guattari, prendono le distanze da una lettura del nomadismo che, irrigidendo la polivocità semantica del verbo *nemein*, ne rileva, come ha fatto C. Schmitt, solo il senso dell'*appropriarsi*, dell'*occupare* la terra secondo la maniera tipica di un *nómos* sedentario che fonda la sua sovranità sulla radicale discriminazione del diverso. Un *nómos* al quale essi contrappongono la *dinamicità* e la *pluralità* di un abitare che non appropriava né funzionalizza lo spazio. [...] una tensione che si attua in una *relazione creativa* col mondo e con l'ambiente che ci circonda e che ci induce ad assumere il nostro spazio, come luogo aperto per un abitare rischioso e transitorio. Un'inquietudine dell'essere propria dell'uomo passionale, la "virtù" di chi fa del viaggiare non una fuga dal mondo ma la messa in atto di un'incessante ricerca di sé e dell'altro, poiché è dall'altro, dal non-ancora che ci viene quel doloroso senso di spaesamento e di insoddisfazione che abbiamo, da sempre, tentato di mascherare nelle rappresentazioni della coscienza e che dobbiamo invece affrontare, facendo dello sradicamento la nostra propria possibilità d'essere. (Di Marco 271)

In questo passaggio l'importanza dello sradicamento quale premessa per una ricerca di sé e dell'altro, sembra convergere con la linea di pensiero di hooks che abbiamo visto, e con la generale affermazione dell'importanza di uno status diasporico, uno status mobile riconosciuto anche nella formulazione del

‘soggetto nomade’ auspicato da Rosi Braidotti (2011). Deleuze e Guattari proseguono, sempre nella ricostruzione di Di Marco, sul ruolo dell’artista che dovrebbe fare proprio tale sradicamento:

Per questo il compito proprio dell’artista, oggi, è quello [...] di far sì che la stessa razza umana divenga un “*popolo cosmico*” raccolto e distribuito in una “*terra cosmica*”, è questo il voto dell’artista-artigiano, qui o là, *localmente*”, attraversare, *errare*, aver cura del territorio, dunque, e non dominarlo per produrre, praticando, così, un nuovo modo d’essere, un indecidibile *esser-col-mondo-nel-mondo*. (271)

Ed è proprio un nuovo modo di esistere che la Travelling Symphony e Kirsten con lei, sta cercando di praticare, incarnando in questo proposito un impulso utopico: proprio nel suo essere indissolubilmente legato a uno stato di mobilità, a sottolineare che l’obiettivo non è fondare un nuovo stanziamento, ma continuare a mantenere alta la fiducia in una possibilità di felicità condivisa più a lungo termine che ancora deve arrivare.

Potrebbe accadere con la città avvistata? Non ci viene detto. In tal senso viene ribadito il nucleo centrale delle distopie critiche, in quanto depositarie di una speranza all’interno del testo che si associa a un’idea di utopia come processo in divenire, da farsi, e dunque da raggiungere mettendosi in cammino. L’utopia, svincolandosi da un’idea statica che la soggioga a modello e progetto, si rinnova nel romanzo come *processo* incarnata nella maniera più efficace in un soggetto *in transito*.

Inoltre, in questo persistere nel loro viaggio di intrattenimento e in qualche modo di educazione dei superstiti, possiamo associare questo gruppo di personaggi al concetto di utopia come ‘education of desire’, discusso da Ruth Levitas: non vi è solo un desiderio, una speranza, ma la necessità di coltivare, educare quel desiderio per trasformarlo in un momento di radicalità e di cambiamento in un futuro non troppo distante dal presente nel quale siamo soggetti desideranti.

Infine, il personaggio di Kirsten, un po’ secondariamente rispetto all’Orchestra, sembra ribadire questa positività legata alla mobilità, anche se mantiene un certo dissidio interiore e relativo

al proprio passato. Ha pochi distinti ricordi della sua vita prima del collasso e conosce presto la violenza. È un personaggio che vive tra due mondi e due epoche:

Enter Lear,” Kirsten said. Twenty years earlier, in a life she mostly couldn’t remember, she had had a small nonspeaking role in a short-lived Toronto production of King Lear. Now she walked in sandals whose soles had been cut from an automobile tire, three knives in her belt. (Mandel pos. kindle 510 di 4654)

Kirsten vive un contrasto doloroso tra presente e passato, col quale ci abituiamo a collegarla da qui in avanti: la stessa persona che anni prima era stata un’attrice bambina, ora è costretta a camminare su sandali ricavati da copertoni e indossa una cintura con tre pugnali che ha usato e userà ancora per difendersi.

Dopo la diffusione della Georgiana, da vero e proprio ‘soggetto nomade’ Kirsten ha passato un anno spostandosi con suo fratello da Toronto a una città dell’Ohio dove si sono fermati fino alla morte accidentale di lui, dopodiché si è unita all’orchestra. Dalla sua storia, comprendiamo che Kirsten ha attraversato momenti molto traumatici e la cosa che il suo personaggio sembra comprendere più di ogni altra è che si può sopravvivere a un trauma e perfino uccidere, ma è difficile convivere con la propria parte assassina. Ma ecco che rispetto al proprio passato ‘distopico’, Kirsten si configura come un soggetto utopico e in grado di affermare la propria *agency*.

Come abbiamo visto (cfr. 4.3) infatti, Kirsten chiede espressamente a Diallo di non scrivere che ha ucciso delle persone. In tal senso, la giovane agisce sulla memoria che vuole lasciare ai posteri.

A ulteriore conferma del proprio status di soggetto che persegue una forma di resistenza, Kirsten ha il tatuaggio, menzionato in precedenza, che dice: ‘Because survival is insufficient’, la frase apposta anche sui carri del gruppo. È il segno inequivocabile che il suo personaggio incarna lo stesso spirito della comitiva itinerante, quella stessa speranza che, seppur fievole e conscia di un passato che vuole in parte dimenticare, la spinge a perseverare nella ricerca della bellezza e delle proprie memorie, come abbiamo visto nell’episodio della sua ricerca nelle case abbandonate insieme a August. Inoltre,

la vita in transito con l'orchestra le permette di recitare, cosa che riesce ad emozionarla in maniera speciale:

The audience rose for a standing ovation. Kirsten stood in the state of suspension that always came over her at the end of performances, a sense of having flown very high and landed incompletely, her soul pulling upward out of her chest (Mandel pos. kindle 886 di 4941).

Come ho già sottolineato, il romanzo si chiude con la scoperta della rete elettrica in lontananza, un 'indizio' di città, come il suo gruppo non è impaziente di andare a vederla, così Kirsten non manifesta questo desiderio e conferma la scelta del gruppo per una mobilità permanente. Vedremo ora come nel terzo ed ultimo romanzo del corpus di analisi *MaddAddam* (Atwood 2013), seppur articolata in maniera differente tale condizione accomuni anche le figure dei Gardeners e dei MaddAddamites (cfr. 5). Anche per loro lo sradicamento sembra costituire una formula di resistenza, oltre che gesto più spiccatamente politico ugualmente funzionale all'utopia.

5. MADDADDAM

Is this what we've come to, or come down to; or else come back to?

(*MaddAddam*, Margaret Atwood)

*MaddAddam*¹ è il terzo e ultimo volume della *MaddAddam Trilogy* scritta dall'autrice canadese Margaret Atwood. I primi due volumi sono *Oryx and Crake* del 2003, e *The Year of the Flood* del 2009². Il romanzo ha vinto l'Orion Book Award nel 2014³.

In questo capitolo mi occuperò del terzo libro della trilogia, ma nell'analisi sarà inevitabile fare talvolta riferimento anche ai primi due romanzi, in particolare per quanto riguarda la trama. Tale scelta è finalizzata non solo a chiarire meglio i passaggi di una narrazione complessa che include diversi personaggi, ma anche a fornire una visione più completa utile a verificare gli aspetti che mi preme maggiormente mostrare in questa sede, ovvero se la città in senso tradizionale è presente nel romanzo e con quale valorizzazione; come sono caratterizzati gli spazi in cui vivono e si muovono i

¹ Tradotto in italiano da Francesco Bruno: *L'altro inizio*. L'edizione italiana della trilogia, come di altre opere di Margaret Atwood, è a cura di Ponte alle Grazie.

² Tradotti rispettivamente in italiano da Raffaella Belletti (col titolo *L'ultimo degli uomini*) e da Guido Calza (*L'anno del diluvio*).

³ Alan Northover (2017) ricorda puntualmente come risulti problematica la dicitura 'science fiction' per la stessa Atwood che la reputa distante dalla propria opera preferendo il nome di 'speculative fiction', con la quale intende riferirsi a "things that really could happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books" (Atwood, *In Other* 6), come specifica anche in una nota finale di *MaddAddam*: il contenuto dei suoi romanzi non è mai qualcosa che non sia mai stato già progettato, inventato, o che non sia possibile realizzare con la tecnologia attualmente a disposizione.

personaggi nel presente postapocalittico, e come questi ultimi vi entrano in relazione o più apertamente in conflitto, in relazione all'emergere o meno di un impulso utopico.

Vedremo che sono riconoscibili elementi analoghi a quelli riscontrati nei primi due romanzi analizzati: un futuro distopico in cui la città è sulla via dell'estinzione e le comunità recintate hanno il sopravvento; un presente postapocalittico in cui i sopravvissuti vivono prima sparsi e poi riuniti ma mai davvero stabili, con l'eventualità di doversi nuovamente spostare o di cambiare radicalmente la propria organizzazione e localizzazione, incarnando un impulso utopico nomade.

Prima di ripercorrere la trama dei romanzi nei prossimi paragrafi, è necessario esplicitare il modo in cui si struttura la narrazione perché, rispetto agli altri romanzi analizzati, *MaddAddam* e il resto della trilogia possiedono un livello di complessità maggiore, relativa in particolare alla gestione della temporalità. Infatti, se in *On Such a Full Sea* e *Station Eleven* il passato dei personaggi è all'incirca coincidente con il nostro presente contemporaneo, nella *MaddAddam Trilogy* il passato dei personaggi coincide con quello che per noi che leggiamo è un futuro possibile. Più precisamente, i romanzi della trilogia sono ambientati in un presente postapocalittico in cui troviamo pochi sopravvissuti a un evento catastrofico e tramite lo strumento narrativo delle analessi, o flashback, questa narrazione al presente si alterna a momenti risalenti a un passato, per noi lettori, non familiare. La società del passato dei personaggi non coincide con la nostra contemporaneità, è un passato che è già un'evoluzione rispetto al nostro presente, un futuro non troppo distante da noi. Margaret Atwood accumula quindi due tipi di futuro nella trilogia: il primo è un futuro prossimo rispetto al presente dei lettori in cui le sperimentazioni genetiche si sono evolute tanto da permettere facilmente incroci genetici su esseri umani e animali, e le Aziende private prevalgono sugli stati, mentre le comunità recintate private erodono sempre più lo spazio urbano a scapito delle città, che sono declassate a *pleeblands*. Il secondo è un futuro ulteriore, successivo al primo: in seguito a un'epidemia rapida e letale provocata da uno degli scienziati più abili nella manipolazione genetica, gli esseri umani vengono quasi del tutto sterminati.

Il presente del romanzo corrisponde a circa un anno dopo l'evento catastrofico: i superstiti si ritrovano per poi affrontare nuove difficoltà, tra nuove specie con cui convivere e nuovi nemici da cui difendersi. Tramite i flashback, accediamo al passato precedente alla catastrofe in tutti e tre i romanzi.

Oltre al 'duplice' futuro, va anche menzionato un altro elemento di complessità della trilogia ovvero il punto di vista. Nel primo libro, *Oryx and Crake*, la focalizzazione è presa in carico dal personaggio protagonista, Jimmy o 'Uomo delle Nevi-Il-Jimmy', tramite il quale conosciamo la vita prima della pandemia, nei cosiddetti 'Compounds' per gli impiegati delle Aziende; il secondo romanzo della trilogia, *The Year of the Flood*, copre gli stessi anni ma è narrato dal punto di vista di due donne, Toby e Ren, e parzialmente di Amanda Payne, in passato tutte affiliate ai God's Gardeners e anche loro sopravvissute all'epidemia. Le vicende in tal caso hanno luogo principalmente all'esterno dei Compounds, nelle *pleeblands*. Infine, il terzo romanzo, *MaddAddam*, è concentrato sul presente postpandemico in cui gli esseri umani e una nuova specie, i 'Craker', convivono, con flashback che ci riconducono alla vita prima del 'flagello' ma in tal caso incentrati in particolare sulle vicende di Zeb. La focalizzazione in tal caso coincide col personaggio di Toby, mentre verso la fine del romanzo avviene un ulteriore cambio di punto di vista: uno dei Craker, Blackbeard, ha imparato a scrivere e racconta gli ultimi anni di vita di Toby e Zeb. Zeb è il fratello⁴ di Adam, fondatore dei God's Gardeners e in seguito reclutatore di scienziati impiegati dalle Aziende che decidono di boicottarle, costituendo una sorta di frangia bioterroristica conosciuta col nome di MaddAddamites, che come vedremo dalla trama, è il nome di un gioco online nella cui chat iniziano a darsi clandestinamente appuntamenti.

Ad una differente focalizzazione, dunque, Atwood fa coincidere da un libro all'altro, diversi ambienti o spazi, come ad associare punto di vista e ambiente, quasi a sottolineare – in un senso squisitamente lefebvrano – la reciproca influenza tra soggetto e spazio.

⁴ Prima della pandemia, Zeb aveva scoperto che lui e Adam One non sono fratelli di sangue.

Gli eventi prepandemici narrati in *MaddAddam*, sempre tramite flashback, hanno luogo dunque tra Compounds e *pleeblands*, mentre il presente postpandemico è concentrato sulla convivenza tra i superstiti e gli ominidi Craker, nella cosiddetta ‘cobbhouse’ o ‘casa d’argilla’, ricavata da un ex padiglione di uno degli stanziamenti chiusi delle Aziende. Sebbene una componente di stanzialità sia presente, si vedrà come la stabilità del gruppo non sia affatto definitiva. Il finale lascia presagire che forse altri spostamenti saranno necessari in futuro, perché nuovi nemici sono sopravvissuti e costituiscono una minaccia.

Alan Northover (2016), sottolinea quanto la trilogia di Atwood sia effettivamente ‘polifonica’ in senso bakhtiniano, proprio per questa molteplicità di voci e personaggi, ma con una distinzione fondamentale che Northover mutua da Watkin:

Watkins argues that male apocalyptic fantasies are tragic, linear and monologic, as opposed to those of feminist writers, which are comic, cyclical and polyphonic (Northover, “Ecological” 133).

Northover espande la teoria di Watkin sugli autori e le autrici, all’intera trilogia di Atwood, affermando come il personaggio di Jimmy vada a incarnare un monologo apocalittico e pessimista, mentre Toby un dialogo comico e ottimista (Northover 2016). In ogni caso è interessante come l’elemento della polifonicità sia stato effettivamente riconosciuto come caratterizzante l’opera dell’autrice canadese, e dalla trama che ricostruirò nei prossimi paragrafi questa complessa pluralità sarà ancora più evidente.

L’elemento della mobilità o dispersione, come per gli altri romanzi fin qui analizzati, è anche qui presente quindi, ma in forme diverse. Innanzitutto, nonostante i personaggi non vaghino da un luogo all’altro – come in *On Such a Full Sea* – o non abbiano scelto apertamente una vita nomade – come abbiamo visto in *Station Eleven* – sono comunque caratterizzati da una fondamentale mobilità, in particolare la figura di Zeb, centrale in quest’ultimo romanzo. Zeb, come vedremo, è un’identità ‘mobile’ in quanto prima del flagello agiva sotto copertura ed è stato costretto a cambiare spesso identità, tratti fisici e luoghi, mentre passava dai Compounds alle *pleeblands* e viceversa. Zeb è una

figura centrale in quanto leader, pur non dichiarato, dei superstiti per il suo duplice ruolo di difensore e esploratore. Anche nel suo caso la caratteristica di essere un personaggio in movimento si coniuga con la componente dell'impulso utopico, ma in lui proprio la nozione braidottiana di 'soggetto nomade' risulterà particolarmente calzante.

Vi è però una certa mobilità anche che per quanto riguarda la vita dei Gardeners che si sono spostati dagli 'ararat' – i rifugi-magazzino preparati per la fine del mondo – alla casa d'argilla, e che poi dovranno spostarsi nuovamente il tempo necessario per Zeb e altri membri del gruppo di scovare e uccidere i Painballer, reduci violenti del mondo prima della pandemia. È dunque presente e costante questa dinamicità degli spostamenti e delle pratiche aggregative dei personaggi, per cui si rende nuovamente legittimo coinvolgere, a partire dalla figura di Zeb, il concetto di nomadismo del personaggio utopico in contrasto con il panorama distopico circostante. Un'altra componente utopica, più secondaria, è quella incarnata dal personaggio di Toby, la quale non solo è fondamentale per il gruppo per le sue doti curative e l'attitudine alla leadership, ma anche per il suo ruolo di intermediaria tra gli umani e gli ominidi, ai quali insegna a leggere e scrivere. Il romanzo si conclude infatti con le parole scritte da uno di loro, Blackbeard, il quale da adulto prosegue la stesura di una sorta di diario della nuova comunità, allargata grazie alla nascita di una nuova generazione ibrida 'Craker-umana'. Prima però di rilevare e analizzare più approfonditamente questi elementi, di seguito ricostruirò la trama della trilogia romanzo per romanzo: *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* e *MaddAddam*.

5.1 *Oryx and Crake*

Il primo romanzo della trilogia inizia con il personaggio di Jimmy, unico superstite per quanto lui ne sappia del flagello che ha ucciso la vita umana sulla Terra. Jimmy vive sulla spiaggia, poco lontano dai pacifici Craker dai quali si fa chiamare "Uomo delle Nevi". I Craker sono innocui umanoidi creati in laboratorio prima della fine del mondo da Crake, il cui vero nome è Glenn e che un tempo era amico di Jimmy. Glenn/Crake non solo è responsabile dell'estinzione della maggior parte degli esseri

umani ma anche dell'uccisione di Oryx, sua compagna e amante di Jimmy, della quale quest'ultimo è ancora innamorato.

Attraverso i flashback conosciamo la storia di Jimmy prima dell'epidemia e con essa una parte del mondo futuro: figlio di una coppia di scienziati, sin dall'infanzia è un residente dei 'Compounds'. Questi ultimi insieme ai *Modules*, meno prestigiosi, sono le comunità chiuse nelle quali con un vario livello di benessere vivono i dipendenti delle Aziende – che ormai governano ogni aspetto della vita pubblica e privata – e le loro famiglie. Fuori da queste comunità recintate vi sono le *pleeblands*, ossia ciò che rimane delle città di un tempo. Queste infatti sono state declassate a territori di contrabbando e costituiscono il mondo lasciato fuori dai Compounds. Come tali, le *pleeblands* sono diffidate dalle élite delle comunità chiuse in quanto considerate fuori controllo per legalità, sicurezza e malattie, mentre ospitano la restante parte della popolazione travagliata da guerre tra bande e corruzione.

Lo Stato e i partiti politici sono completamente scomparsi: sempre più servizi sono stati esternalizzati ad aziende private. Nel collasso ambientale che fa da sfondo a quello della rappresentanza politica e dello Stato, le aziende sono interessate soprattutto a sviluppare farmaci, incroci genetici e ogni forma di avanguardia bioingegneristica. Tali attività diventano sempre più spregiudicate sia sugli umani sia sugli animali, e ovviamente sempre più redditizie così da alimentare i conflitti e uno spionaggio industriale senza scrupoli.

I genitori di Jimmy sono entrambi scienziati. Il padre è tra coloro che hanno progettato i 'Pigoons' o 'porporci', maiali transgenici utilizzati come incubatrici viventi per coltivare tessuti e organi umani di ricambio, incluse porzioni di corteccia cerebrale umana, cosa che li renderà estremamente intelligenti⁵. La madre sviluppa invece un sentimento avverso nei confronti delle Aziende e diventerà una bioterrorista. Da questa informazione scopriamo che vi è dunque un movimento di resistenza che cerca di rovesciare il potere delle Aziende.

⁵ I Craker, in grado di capirli, faranno da interpreti tra loro e gli esseri umani sopravvissuti: questo gli permetterà di stipulare un patto di pace tra le specie con la promessa di non attaccarsi più e mangiarsi a vicenda.

Nella sua nuova scuola (il padre è stato trasferito) Jimmy conosce Glenn, coetaneo estremamente intelligente che d'ora in poi chiamerà Crake, il suo nickname per il videogame Extinctathon. Il tema del gioco sono le specie animali estinte ed è controllato dal misterioso 'MaddAddam'. Le loro strade si separano e i due si ritroveranno solo da adulti. In seguito, i membri di un gruppo che si fa chiamare MaddAddam sferra un attacco bioterroristico contro le Aziende utilizzando incroci animali e virus.

Crake chiede a Jimmy di lavorare per lui ai suoi due progetti nel prestigioso Recinto della Rejoov: il primo è la pillola BlyssPluss che promette il miglioramento delle prestazioni sessuali e la giovinezza, ma che in realtà sterilizza chi lo assume; il secondo è il 'Paradice', la cupola-laboratorio protetta e segreta in cui Crake crea degli esseri umani geneticamente modificati: i 'Craker', come li chiamerà Jimmy. Lo scienziato li ha immaginati quale alternativa perfezionata al genere umano⁶: in realtà egli pianifica infatti di eliminare la popolazione terrestre attraverso la BlyssPluss, da lui segretamente alterata per diventare letale.

La pillola BlyssPlus ha infine effetto e agisce in pochissimo tempo. Crake, soddisfatto che l'epidemia stia facendo il suo corso torna al Paradice con Oryx per ucciderla davanti a Jimmy avendo da tempo scoperto la loro relazione. Jimmy a propria volta spara a Crake uccidendolo per poi barricarsi dentro il laboratorio, mentre fuori il resto dell'umanità perisce rapidamente, pur accanita negli ultimi e inutili tentativi di salvarsi. In poche settimane muore il 99 per cento della popolazione terrestre.

Circa un anno dopo l'evento catastrofico, Jimmy è affamato e accampato sulla spiaggia mentre pensa ancora alla sua amata Oryx e rinnova il proprio rancore verso il cinico Crake. Poco distanti, i pacifici Craker gli chiedono spesso di raccontare la storia della loro creazione, sulla quale

⁶ Tra le altre cose, i Craker non hanno il senso del possesso e sono sprovvisti del pensiero simbolico ma sviluppano forme di divinazione e rituali inaspettatamente rigidi. Tutte queste caratteristiche creeranno più di un problema nella convivenza con gli umani superstiti, e più di una situazione comica nel romanzo.

Jimmy ha costruito una sorta di epica comico-grottesca in cui Crake, da ateo e scienziato qual era, per contrappasso diventa il dio creatore dei nuovi ominidi. Un giorno Jimmy decide di andare alla ricerca di cibo e armi proprio al Paradiso e mentre cammina viene inseguito da alcuni animali modificati geneticamente (i porci e i calupi). Armato ma ferito a un piede, scorge tre sopravvissuti, due uomini e una donna, e si chiede se debba unirsi a loro oppure ucciderli.

5.2 *The Year of the Flood*

Se in *Oryx and Crake* abbiamo conosciuto Jimmy e, attraverso i lunghi flashback, la vita nei Compounds prima della fine del mondo, in *The Year of The Flood* il punto di vista è quello di Toby e Ren, affiliate dei God's Gardeners, entrambe sopravvissute all'epidemia per essersi nascoste nei luoghi dove lavorano al momento dello scoppio del cosiddetto 'flagello'. Sempre attraverso i flashback, non solo conosciamo le storie di Toby e Ren, della loro amica Amanda e del gruppo-setta dei God's Gardeners, ma anche i luoghi in cui la loro vita per la maggior parte si è svolta in passato: le *pleeblands* fuori dai Compounds. Invece, nel presente postpandemico, le donne riescono a ritrovarsi insieme a qualcuno della vecchia 'setta' dei Gardeners e ad altri membri dei MaddAddamites.

Allo scoppiare dell'epidemia, Toby si è rinchiusa in un edificio del complesso dell'AnooYoo dove lavora e dove ha atteso la fine del caos. Sta terminando le scorte alimentari ma riesce a coltivare un orto in cima al palazzo ed è armata di fucile. Spera che ci siano altri superstiti e, in maniera simile a Jimmy nel primo libro, cerca di non impazzire mentre contempla la possibilità di essere l'unica rimasta viva sulla Terra. In particolare pensa a Zeb, un altro ex Giardiniere, del quale è innamorata.

Prima del flagello, Toby è impiegata alla AnooYoo grazie ai Gardeners che le avevano trovato un lavoro di copertura dopo essere scappata dalle *pleeblands*: in difficoltà economiche, qui lavorava in una catena di fastfood e il suo capo Blanco, estremamente violento, oltre ad averla già violentata l'avrebbe presto anche uccisa. Un giorno, la confusione creata da una protesta dei Gardeners le favorisce la fuga e Toby si unisce al gruppo, raggiungendo i più alti gradi della gerarchia, in quanto

esperta di api, funghi e pozioni naturali. Tra le sue giovani allieve c'è Ren, mentre la sua anziana maestra è Pilar, la scienziata che ha scelto di lasciare le Aziende e di boicottarle insieme al fondatore del gruppo, Adam, che intanto recluta nuovi scienziati e biologi dissenzienti tramite la chat di 'MaddAddam'.

L'altra protagonista superstite è Ren, anche lei al sicuro dal flagello, ma a differenza di Toby non può uscire dal luogo in cui si trova: è nel locale di spogliarello dove lavora, e la sua è una stanza speciale per tenere in quarantena le dipendenti quando vengono ferite da un cliente. La sua stanza si può aprire solo dall'esterno e spera che la sua amica Amanda, con la quale è rimasta in contatto, sia sopravvissuta e riesca a trovarla. Insieme ad Amanda circa dieci o quindici anni prima, Ren era tra le allieve dei God's Gardeners presso il cosiddetto 'EdenCliff Rooftop Garden' nelle *pleeblands* perché sua madre, Lucerne, aveva avuto una relazione con Zeb e la donna aveva deciso di seguirlo lasciando i Compounds. Tuttavia, per Lucerne la vita frugale del gruppo è troppo dura e quando capisce che Zeb non ricambia le sue attenzioni, decide di tornare nei Compounds portandosi con sé la figlia Ren. Sperando di essere riaccettata senza sospetti, racconta di essere stata rapita e plagiata psicologicamente dai Gardeners insieme alla figlia. Ren, tornata ai Compounds, ha una breve relazione con Jimmy e successivamente, sceglie di lavorare da Scales 'N Tails, locale di spogliarelliste, non trovando alternative per mantenersi.

I God's Gardeners sono una sorta di setta religiosa che predica l'ecologismo, la pace interspecie e il vegetarianesimo. Vi fanno parte gli ex bioingegneri e biologi che hanno lavorato per le Aziende. Adam, fratello di Zeb e fondatore del movimento parareligioso per il quale si fa chiamare Adam One, insegna agli adepti e alle adepti il rifiuto della carne e della tecnologia, lunghe sessioni di preghiera, il rispetto della natura e delle specie animali, unendo il pacifismo alla coltivazione. Zeb, abile nella difesa personale e nell'hackeraggio, non contento della linea troppo pacifista del gruppo fondato dal fratello, decide di capeggiare una frangia disposta a commettere azioni anche criminali. Per comunicare in segreto con i seguaci utilizza la chatroom di MaddAddam, AdamoPazzo, già usata da Adam per mettersi in comunicazione con i detrattori interni alle Aziende. Successivamente, la

religione dei Gardeners viene dichiarata fuorilegge e i membri del gruppo sono costretti a nascondersi. In vista della fine del mondo, preparano i cosiddetti ‘Ararat’, luoghi dove stipano provviste di cibo e dove infine si nascondono in attesa del ‘Waterless Flood’, il Diluvio senz’Acqua.

Dopo la devastazione, gli ex membri dei Gardeners superstiti, nonostante la radicalità di certi valori, hanno ridimensionato le proprie posizioni, come il vegetarianesimo, mantenendo il rispetto e la cooperazione con la natura. Insieme a loro ci sono altri superstiti, i MaddAddamites, gli altri membri reclutati dalla chat.

Nel presente postpandemico, Amanda riesce a raggiungere Ren da Scales ‘N Tails e a liberarla, mentre giungono alcuni giovani loro amici dai tempi dei Gardeners, ma questi ultimi sono inseguiti da Blanco – anche lui sopravvissuto – insieme ad altri due Painballer, ovvero reduci violenti del Painball Arena pronti a tutto.

Amanda e Ren vengono raggiunte e violentate, poi la prima viene rapita e uno dei ragazzi ucciso. Ren riesce a raggiungere l’AnooYoo e dopo essersi ristabilita grazie alle cure di Toby, decide insieme a lei di liberare Amanda. Mentre sono in esplorazione ritrovano Blanco ferito gravemente: Blanco non riconosce Toby e le chiede aiuto così lei decide di somministrargli dei funghi letali. Lei e Ren riprendono il cammino ma lungo la strada si imbattono in Crozier, uno dei superstiti che le conduce al resto del gruppo all’interno di un parco dove hanno trovato riparo in una casa d’argilla: qui vi sono i MaddAddamites guidati da Zeb che, con grande gioia di Toby, è vivo. Zeb è desideroso di ritrovare suo fratello Adam e altri Gardeners: date le tracce che trovano nel territorio, inclusi i vari rifugi ‘ararat’, Adam e altri Gardeners sono ancora vivi. Dopo il momento di ricongiungimento con i superstiti, Toby e Ren proseguono con la loro missione di salvare Amanda e raggiunto il mare incontrano i Craker che le informano di aver visto due uomini e una donna. Sono effettivamente i due Painballer e Amanda, ma a spiarli c’è Jimmy-Uomo delle Nevi che con una pistola spray presa al Paradice, e febricitante (ha un’infezione) sta decidendo se sparare, senza essersi accorto dell’arrivo delle due donne. Toby spera che lui sia dalla loro parte e inizia l’attacco che porta ben presto alla messa in salvo di Amanda e alla cattura dei due Painballer. Da ex Giardiniera, Toby non può ucciderli

e mentre prepara qualcosa da mangiare giungono gli imprevedibili Craker che completamente ignari del pericolo, slegano i Painballer permettendogli la fuga e cercano di accoppiarsi con Ren e Amanda credendo che siano ‘blu’, cioè pronte per la riproduzione.

5.3 MaddAddam

Il terzo e ultimo romanzo della trilogia è incentrato sul presente postpandemico, in particolare sulla convivenza tra i superstiti umani, i *pigoons* (o proporci) e i Craker, mentre i flashback sono focalizzati stavolta sul personaggio di Zeb.

Nelle prime pagine, mentre i Painballer sono in fuga, Toby decide che è meglio tornare tutti – i Craker, Jimmy, Amanda e Ren – alla casa d’argilla dove si ricongiungono con gli altri superstiti.

Mentre Jimmy è ancora incosciente e sotto le sue cure, Toby scopre dai Craker i racconti con i quali intrattiene gli ominidi da quando li ha condotti fuori della cupola del Paradice. Ora i Craker credono che Crake sia un semidio che ha ‘spazzato via’ il caos del vecchio mondo per favorire il loro arrivo e che, insieme a Oryx, li sorvegli e li protegga. Ora che Jimmy non è cosciente sta a Toby prendere il suo posto di ‘raccontastorie’, e di arricchire il repertorio con nuove vicende.

Il ritorno di Zeb dalla spedizione sancirà l’inizio della sua relazione con Toby, della quale ricambia i sentimenti. Il prosieguo della loro storia nel presente postpandemico è intervallata da incursioni continue nel passato di Zeb, che Toby riferisce in termini inevitabilmente comici ai Craker, curiosi delle sue gesta. Zeb infatti è diventato una figura quasi mitologica per loro: è lui, in effetti, la persona più vicina alla figura del leader nel gruppo di superstiti; è anche il difensore e la guida dei gruppi di ricerca che vanno in avanscoperta in zone inesplorate.

Nell’epoca precedente il flagello, Zeb svolge vari lavori illegali ricorrendo a diverse identità false: conduce questa vita inizialmente per profitto personale, poi sempre più per collaborare col fratello con l’obiettivo di rovesciare il loro padre-padrone, il Rev – un uomo spregiudicato e violento che finiranno per uccidere – e in seguito contro il sistema delle Aziende. Zeb e Adam, per quanto diversi, hanno imparato a fare affidamento l’uno sull’altro e decidono di derubare negli anni il Rev

per poi fuggire cambiando spesso i propri connotati fisici e gli spazi in cui portare avanti le loro attività illegali, tra il mondo obliquo delle *pleeblands* e quello privilegiato, ma non meno criminale, dei *Compounds*. Mentre Adam raduna i ‘God’s Gardeners’, Zeb recluta nuovi scienziati e scienziate pentite attraverso la chat Extinctathon. Tuttavia, il CorpsSeCorps scopre i loro piani e li attacca sempre più spesso. Zeb non condivide più il pacifismo del fratello e lascia portando con sé alcuni di loro. Altri sono rimasti in contatto con Crake tramite la chat e lui li ricatterà perché collaborino al progetto Paradice.

Nel presente postpandemico, Toby stabilisce un legame particolare col piccolo Craker Blackbeard, al quale insegna a leggere e scrivere. Il ruolo di Toby dunque diventa più complesso e importante, diventando vera e propria tramite tra le due specie, e non solo: grazie a Blackbeard scopre che è possibile stabilire un legame perfino con i porporci, coi quali i Craker sono in grado misteriosamente di comunicare.

Nel frattempo, il gruppo di superstiti vuole espandere la casa d’argilla. Amanda, dopo le violenze dei Painballer, è ancora in un ‘fallow state’⁷ (‘a Maggese’) e si scopre poi che anche lei è incinta dei Craker, come Ren e Swift Fox. Jimmy intanto si risveglia, mentre dopo l’ennesima ricognizione, Zeb trova un sandalo di Adam rinnovando la speranza che sia vivo.

Attraverso un nuovo racconto ambientato al presente, viene introdotta un’altra voce narrante: è quella del Craker Blackbeard il quale, ora cresciuto, prende il posto di Toby e racconta ai suoi simili la battaglia che si è svolta tra Zeb e altri dei superstiti, contro i Painballer per recuperare Adam, il quale muore durante lo scontro come Jimmy, sacrificatosi per salvare Toby. Il gruppo dei superstiti delibererà che è meglio uccidere i due Painballer catturati e così faranno.

Dopo che Jimmy aveva avuto questo ruolo nel primo romanzo della trilogia, e Toby e Ren nel secondo, ora il punto di vista è quello di un Craker, quasi a incarnare il passaggio di testimone dalla specie umana a quella ‘postumana’. Con le nascite di nuovi bambini metà umani e metà Craker, la

⁷ È così che i Giardinieri di Dio chiamano uno stato semi-depressivo e catatonico.

casa d'argilla è stata ingrandita e ora è Blackbeard, adulto, a insegnare la scrittura e la lettura alla sua specie.

Il romanzo si conclude con la “Storia di Toby”, ricalcando le storie che la superstite aveva raccontato ai Craker. Sappiamo così che Toby e Zeb un giorno celebrano una sorta di matrimonio e che i nuovi nati ibridi stanno bene. Tempo dopo, Zeb va in avanscoperta perché scorge del fumo in lontananza, ma lui e il piccolo gruppo in spedizione non tornano mai più. Si ammette dunque che potrebbero esserci altri superstiti, umani e pericolosi. Toby, devastata dal dolore, mesi dopo decide di andare a morire da sola con l'aiuto delle sue erbe. Swift Fox è di nuovo incinta e dice a Blackbeard che se nasce una femmina il suo nome sarà Toby.

5.4 Il presente postpandemico: la città in rovina

Nell'immaginario futuro rappresentato in *MaddAddam* possiamo riscontrare la stessa problematica assenza, o drastico ridimensionamento delle città rinvenuto in *On Such a Full Sea* e *Station Eleven*, e tale tendenza si manifesta anche qui con una presenza linguistica ridotta. Le parole ‘city’ o ‘town’ sono infatti molto esigue nel romanzo e vi sono associati elementi generalmente negativi.

La parola ‘city’, quando è presente nelle parti del romanzo ambientate nel presente postpandemico, allude a un panorama di distruzione, decadimento, di rovine e pericolo:

And now, with the people gone from the cities and roads, who knew how soon the bears would begin to come down from the north? ‘We need to go now’, she told the Crakers. (Atwood, *MaddAddam* pos. kindle 370 di 5789)

La prima occorrenza della parola ‘city’ nel romanzo è associata a un senso di pericolo, all'abbandono in cui ora imperversano le città e le strade dopo la pandemia, cosa che facilita l'incombere degli orsi ora liberi di raggiungere ogni posto laddove prima gli esseri umani e le loro costruzioni facevano da argine.

L'immagine che un giorno si presenta in sogno a Toby, dal chiaro respiro biblico⁸, è quella della città in fiamme:

Now the city outside is on fire, she can smell it; fear fills the air. Gone, gone, says a voice, like a bell tolling. [...] At the edge of sleep, she gropes towards the retreating dream: the burning city (pos. kindle 494 di 5789)

Forse non troppo sorprendentemente, l'immagine di un'apocalisse biblica è effettivamente adatta all'apocalisse 'laica' ad opera di Crake che si è abbattuta sul pianeta. La città in fiamme è la città in rovine e sarà difficile ritrovare i dispersi ex Gardeners che forse si sono salvati come lei in un ararat. Dopo l'evento catastrofico dunque, le città sono sopravvissute solo come rovine: "the city's deserted buildings" (pos. kindle 550 di 5789) sono i palazzi deserti tra cui riuscire a trovare ancora qualcosa di utile, come le lenzuola che i 'MaddAddamites' usano come vestiti.

Come abbiamo già visto nel romanzo di Mandel, al collasso delle città è associato un generale collasso della civiltà, che prende corpo simbolicamente con il declino delle tecnologie della comunicazione, in primis i telefoni e la radio:

What's happening out there in the ruined city, where she can't see? If only the cellphones still worked. But the towers are down; even if there were still a power source, no one here would know how to repair the tech. There's a hand-cranked radio, but it ceased to function. (pos. kindle 2298 di 5789)

Ma non sono solo resti inermi: le città nel mondo postpandemico possono costituire una fonte di nuovi pericoli che spinge i superstiti a starne lontano:

Every once in a while, something in the city catches fire. An electrical connection, still attached to a solar unit; a pile of damp organics, going up in a fit of spontaneous combustion; a cache of carbon garboil, heated by the sun (pos. kindle 2352 di 5789).

⁸ Il personaggio di Adam, fondatore dei Giardinieri, cita l'esempio della città di Sodoma.

Nel mondo distrutto, la città non sembra costituire più un rimando positivo alla civiltà precedente, anzi, qui gli elementi che ne caratterizzavano l'emblema della civiltà, quale ad esempio l'elettricità⁹, sono considerati quali severe minacce alla sopravvivenza degli esseri umani superstiti. Ma com'era invece la città nel mondo prima che un virus uccidesse la maggior parte della popolazione mondiale?

5.5 Il passato pre pandemico: la città-*pleeblands* e i *Compounds* esclusivi

Nelle parti del romanzo che ci riportano al passato precedente l'epidemia prevale 'town' e il termine viene utilizzato per fare riferimento a territori di abbandono e povertà, che costituiscono un'evoluzione in senso distopico delle città del futuro. In *MaddAddam*, 'town' e 'city' riconducono a tale immagine nelle sezioni del romanzo dedicate alla ricostruzione delle peripezie di Zeb. In queste parti, la parola 'town' è associata a un contesto di squallore nel quale il personaggio si ritrova mentre svolge uno dei suoi innumerevoli lavori di copertura che gli permettono di condurre uno stile di vita poco esposto utile a non farsi rintracciare facilmente. In tal caso, Zeb è impiegato della Bearlift:

The worst of it was listening to the green-nosed furfucker sermonizing that went on in the Bearlift-town bars when you were trying to get spongefaced on the crapulous booze they hauled in there and dispensed by the vatful. (Atwood, *MaddAddam* pos. kindle 978 di 5789)

Qui si allude alla zona in cui si trova l'equivoca compagnia per per cui Zeb lavora e si comprende che solo i bar sembrano un luogo di interesse e di passatempo. Nella citazione seguente invece si parla genericamente di 'zombie town', ed è quando Zeb sospetta che qualche vittima delle sue passate attività di hackeraggio illegale abbia mandato un sicario per ucciderlo o rubargli i dati:

Zeb would already be a lobotomized shell parked in some zombie town, examining, ex-oil, with a fake passport and no fingerprints. Not that they'd even bother going that far because who would ever miss him? (pos. kindle 1119 di 5789)

⁹ Come ad esempio accadeva in *Station Eleven*.

Se le città sono presenti con i termini tradizionali, sembrano essere rappresentate attraverso un panorama deserto e abbandonato, con una vita sociale praticamente ridotta al minimo e che si articola tra un lavoro di dubbia legalità e il resto del tempo passato in maniera misera e poco edificante nei bar della zona. La città è dunque ridotta al minimo e, qualora presente, se ne possono cogliere aspetti decisamente negativi e distopici: è un luogo di illegalità, miseria, ambiguità dei rapporti e delle attività.

C'è un altro nome però col quale sono indicate le città in questa loro evoluzione distopica: *pleeblands*, ovvero i territori del caos e del crimine evitati dagli abitanti delle comunità recintate. Per mostrare che cosa sono e che tipo di evoluzione rappresentano rispetto alle città intese in senso tradizionale, farò riferimento agli altri due romanzi della trilogia, a partire da questo significativo passaggio dal primo romanzo, *Oryx and Crake* (2003), che descrive chiaramente il generale status quo della società e delle città nel mondo prima della pandemia. Il brano fa riferimento a quando Jimmy era piccolo e ascoltava gli adulti lamentarsi di come le cose sono cambiate irreversibilmente rispetto al passato:

But everyone's parents moaned on about stuff like that. *Remember when you could drive anywhere? Remember when everyone lived in the pleeblands? Remember when you could fly anywhere in the world, without fear? Remember hamburger chains, always real beef, remember hot-dogs stands? Remember before New York was New New York? Remember when voting mattered?* (Atwood, *Oryx* pos. kindle 841 di 5217)

Qui si chiarisce che in passato “everyone lived in the pleeblands”, una versione peggiorativa delle città per come oggi le intende un lettore o lettrice contemporanei del libro. Il motivo di questo cambiamento non è dichiarato, ma lo si può desumere da un insieme di elementi che hanno a che fare con lo sviluppo sempre più massiccio delle Aziende che decidono di costruire nuclei residenziali – i ‘Modules’ – e poi direttamente interi agglomerati in cui ci sono sia le case che i laboratori per le loro ricerche, cioè i *Compounds*: con questi ultimi si cerca di favorire la concentrazione dei dipendenti in

uno stesso spazio, dove hanno sia la casa che il lavoro. I moduli e i *Compounds*, chiusi rispetto all'esterno, sono delle vere e proprie comunità recintate. Gli appartamenti al loro interno sono accessoriati di vari comfort come piscine e arredamenti pregiati che attraggono sempre più dipendenti che vogliono raggiungere un più alto standard di vita, ma soprattutto desiderosi di evitare finalmente di attraversare le *pleeblands* per raggiungere il proprio ufficio:

The house, the pool, the furniture – all belonged to the OrganInc Compound, where the top people lived. Increasingly, the middle-range execs and the junior scientists lived there too. Jimmy's father said it was better that way, because nobody had to commute to work from the Modules. Despite the sterile transport corridors and the high-speed bullet trains, there was always a risk when you went through the city.

(Atwood, Oryx pos. kindle 378 di 5217)

Sempre più dipendenti, non solo le élite, scelgono di vivere in questi ambienti chiusi e protetti, facendo proliferare le comunità chiuse a scapito della città circostante che viene declassata di conseguenza e chiamata *pleebland* (già nel nome 'la città del popolo'), considerata in senso dispregiativo come ciò che rimane fuori, lo scarto dei *Compounds*, catalizzatrice dunque di malattie e criminalità. Da questa polarizzazione crescente aumenta anche la paranoia da contaminazione, a cui si aggiunge l'ansia relativa alle emergenze ambientali:

Compound people didn't go to the cities unless they had to, and then never alone. They called the cities *the pleeblands*. Despite the fingerprint identity cards now carried by everyone, public security in the pleeblands was leaky: there were people cruising around in those places who could forge anything and who might be anybody, not to mention the loose change – the addicts, the muggers, the paupers, the crazies. So it was best for everyone at OrganInc Farms to live all in one place, with foolproof procedures.

Outside the OrganInc walls and gates and search-lights, things were unpredictable.

(pos. kindle 383 di 5217)

Ecco dunque come viene definita la *pleebland*, un luogo in cui ‘le cose sono imprevedibili’ e dove la sicurezza fa acqua da tutte le parti. Da un lato dunque proliferano le comunità recintate della classe privilegiata che generano una sorta di proliferazione incontrollata di nuclei rigidamente controllati al loro interno, dall’altro le *pleeblands* fuori, indistinte e confusionarie. Queste ultime sono associate a una sfrenata contaminazione, scongiurata da chi vive nei *Compounds*, perché qualunque forma di contagio – dei corpi, dei luoghi, delle identità, delle culture – implica la generale obliterazione di confini certi e netti, è nemica dunque di quell’omogeneità tanto agognata da chi sceglie di vivere in una comunità chiusa, come ha sottolineato Barbieri (2015) nello studio già incontrato per il romanzo *On Such a Full Sea*. La sua analisi si rivela valida anche per questo caso: Barbieri afferma infatti che la tendenza a scegliere di vivere in una *gated community* non è dovuta generalmente al mantenimento e alla protezione del proprio status economico privilegiato, ma all’appartenenza a una comunità di cui si rispecchiano i caratteri e nella quale di conseguenza ci si riconosce (Barbieri 2015). Non è un caso dunque che vengano menzionati dei criminali di basso livello, “the loose change”, i pesci piccoli, una categoria composta da personalità marginali e ‘contaminate’ per eccellenza: i tossici, i rapinatori, i poveri, gli squilibrati. Questi, in acceso e vivido contrasto con l’omogeneità economica, etnica e sociale ricercata nei *Compounds*, sono coloro che hanno eletto la contaminazione a forma di vita: i tossici contaminano il proprio corpo, i rapinatori infrangono la proprietà, i poveri raccolgono ciò che trovano; gli “squilibrati” confondono il confine tra ciò che è ritenuto un comportamento ordinario e ciò che non lo è nella società di cui fanno parte. Proprio perché le città, o *pleeblands*, assumono via via una connotazione negativa, di scarto, di sorgente elettiva di queste forme di contagio ed eccesso, la piega perfetta per accogliere il fuorilegge, il sotterraneo, il clandestino e tutto ciò che è promiscuo, per i giovani le *pleeblands* si caricano di fascino e fantasie, come per Jimmy ai tempi del liceo:

[...] to Jimmy it looked mysterious and exciting, over there on the other side of the safety barriers. Also dangerous. He wouldn’t know the ways to do things there, he wouldn’t know how to behave. He wouldn’t even know how to pick up girls. They’d

turn him upside down in no time, they'd shake his head loose. They'd laugh at him.

He'd be fodder. (Atwood, *Oryx* pos. kindle 2749 di 5217)

Le *pleeblands* per un giovane cresciuto nelle comunità recintate delle Aziende come Jimmy sono misteriose e eccitanti, in primis perché lì non saprebbe come comportarsi – fuori, è evidente, vige un'altra grammatica di comportamento, aliena al proprio mondo – e in special modo con le ragazze le quali, immagina Jimmy in un climax sempre più violento, sarebbero in grado di stravolgerlo completamente, di ridere di lui e farne addirittura 'carne da macello'.

Non tutti condividono però l'opinione positiva o non conflittuale sulla nuova soluzione abitativa dei *Compounds* che ha il padre di Jimmy. Ad esempio, sua madre li trova 'artificiali':

Inside, they were the way it used to be when Jimmy's father was a kid, before things got so serious, or that's what Jimmy's father said. Jimmy's mother said it was all artificial, it was just a theme park and you could never bring the old ways back, but Jimmy's father said why knock it? You could walk around without fear, couldn't you? Go for a bike ride, sit a sidewalk café, buy an ice-cream cone? Jimmy knew his father was right, because he himself had done all of these things. (pos. 389 di 5217)

Il padre di Jimmy reagisce alle critiche della moglie ricordando come le cose erano prima che "things got so serious" (pos. 389 di 5217): la nuova soluzione delle comunità recintate serve a tenerli più al sicuro, alludendo forse anche agli effetti del cambiamento climatico, non solo alla criminalità crescente nelle città.

Il nome 'pleebland' è il primo sintomo di questa classificazione al ribasso delle città, un'etichetta con cui le si periferizza come 'città del popolo', quest'ultimo ovviamente inteso in senso spregiativo. Ma la marginalizzazione non è solo sociale, si fa presto anche spaziale con la diffusione prima dei moduli e poi dei *Compounds*, ovvero i nuovi 'centri' accessoriati e all'avanguardia. Sono luoghi circondati da muri, controllati e pattugliati da telecamere che attraverso queste politiche della sicurezza, diventano i baluardi di una vita "al sicuro" e soprattutto, come ha

sottolineato Barbieri, basati sul valore fondamentale dell'omogeneità. Il risultato è dunque un panorama frammentario e ovviamente distopico: una progressiva erosione dello spazio cittadino e delle proprie libertà personali, come delle di un'intera comunità, a favore della proliferazione di forme del controllo. All'esterno di questi nuclei a sé stanti e in netto contrasto con essi, si espande l'indistinto panorama di desolazione delle *pleeblands*.

Ma vediamo meglio cosa succede dentro i *compound*. In una sorta di perfezionata 'società disciplinare' à la Foucault, i residenti non commettono infrazioni o crimini, scoraggiati da un apparato di telecamere pervasivo. Inoltre, l'autodisciplina è rafforzata dai controlli condotti con cani antidroga, dal coprifuoco per i giovani e dalle ronde notturne. Come nel romanzo di Chang-rae Lee, il controllo si conferma quale topos centrale dell'immaginario distopico che qui Atwood riprende e rielabora in modalità miste e complesse. Infatti, se da un lato il monitoraggio continuo dei soggetti porta all'interiorizzazione da parte loro di questo costante controllo trasformandoli in soggetti autodisciplinati, è sempre presente anche una forza diretta rappresentata dall'onnipresente Reparto di Sorveglianza delle Aziende chiamato CorpSeCorps, nel cui nome – di nuovo un gioco di parole grottesco, espediente linguistico a cui Atwood è affezionata – c'è già un presagio di morte legato alla sicurezza: 'corps' significa reparto, 'Se' sta per 'security,' e 'corpse' per cadavere.

Questo reparto, che a tratti potrebbe ricordare in maniera inquietante i gruppi militari tristemente protagonisti delle dittature in America Latina – nell'uso della violenza che spesso sembra indiscriminata e totalizzante nel suo impatto sulla popolazione di qualunque ceto, e nel senso che sembrano effettivamente sostituirsi a qualunque istituzione politica o di governo – è sempre in guardia vista la pluralità e capillarità di nemici possibili da cui difendersi:

When there was so much at stake, there was no telling what the other side might resort to. The other side, or the other sides: it wasn't just one other side you had to watch out for. Other companies, other countries, various factions and plotters. (pos. kindle 398 di 5217)

Il rischio è altissimo, date le redditizie invenzioni bioingegneristiche, e si deve ipotizzare che i nemici possano provenire da più lati, in una moltiplicazione crescente e paranoica di soggetti da cui difendersi: altre aziende, altri paesi, varie fazioni in campo e vari cospiratori. Per questo la difesa della sicurezza, garantita da una vita nei *Compounds*, è di vitale importanza. Nelle righe che seguono, il padre di Jimmy allude infatti ai castelli medievali per spiegare al figlio, qui ancora piccolo, il significato della vita nelle comunità chiuse, che sembra proporre una nuova frammentazione e chiusura su un modello medievale dell'immaginario spaziale:

Long ago, in the days of knights and dragons, the kings and dukes had lived in castles, with high walls and draw-bridges and slots on the ramparts so you could pour hot pitch on your enemies, said Jimmy's father, and the Compounds were the same idea. Castles were for keeping you and your buddies nice and safe inside, and for keeping everybody else outside. (Atwood, *Oryx* pos. kindle 398 di 5217)

Il padre di Jimmy ribadisce la necessità di un'esclusione fisica come strumento difensivo nei confronti dell'esterno, come a sottolineare che la minaccia e la paura sono assurte a spinte principali dell'organizzazione della vita in comune e della vita pubblica del futuro, che ora pullula di nuove fortificazioni in una sorta di ritorno al Medioevo¹⁰. Questo tipo di retorica influenza molto Jimmy sin da giovanissimo e il modo in cui impara a relazionarsi con l'idea di città e soprattutto con gli altri. Come vediamo, quelle di Jimmy sono considerazioni che per i lettori contemporanei calzano senza alcuno sforzo con l'immagine condivisa che oggi abbiamo di una metropoli qualsiasi del mondo che puppula di attività e di una costante ma vitale confusione:

¹⁰ A proposito di Medioevo, Alan Northover (2017) mentre concorda con Spiegel secondo cui il mondo prepandemico descritto da Atwood sia effettivamente classificabile come 'neomedievale' per il fatto che i governi centrali hanno subito una drastica erosione a favore della proliferazione delle Aziende e dei loro Compounds come ordini a sé stanti, afferma che il mondo postpandemico è invece riconducibile al Neolitico, in una sorta di regressione della civiltà.

Jimmy had never been to the city. He'd only seen it on TV – endless billboards and neon signs and stretches of buildings, tall and short; endless dingy-looking streets, countless vehicles of all kinds, some of them with clouds of smoke coming out the back; thousands of people, hurrying, cheering, rioting. There were other cities too, near and far; some had better neighbourhoods in them, said his father, almost like the Compounds, with high walls around the houses, but those didn't get on TV much. (pos. kindle 381 di 5217)

Per Jimmy che non c'è mai stato, la città costituisce un mistero la cui soluzione in parte è concessa solo dalla televisione, da cui riesce a cogliere quell'habitat così lontano dalla calma soporifera delle ricche comunità recintate, e denso del rumore e dell'eterogeneità di persone, mezzi e umori.

Da adulto, nel mondo postpandemico Jimmy riconoscerà l'impatto che la vita nei Compounds ha avuto su di lui e le sue emozioni: "He'd grown up in walled spaces, and then he had become one. He had shut things out" (pos. kindle 2558 di 5217). Affermando quasi pedissequamente il principio di Lefebvre per cui gli spazi agiscono sui soggetti che li abitano, stabilendo determinate relazioni di potere e stabilendo anche nuove relazioni tra noi e gli altri, Atwood riattualizza questa fondamentale lezione, articolando non solo una certa rappresentazione dello spazio urbano, ma tracciando un certo paesaggio interiore del personaggio, il quale a propria volta si è fatto sempre più tristemente 'fortificato'. Jimmy realizza che il risultato peggiore di una vita chiusa nei *Compounds* è senz'altro l'incapacità di empatia, di comprensione degli altri. Come puntualizza efficacemente Samuel Delany, "Tolerance, not assimilation, is the democratic litmus test for social equality" (194), e la tolleranza riesce solo a partire da uno sforzo di empatia. Ma quest'ultima, in effetti, in quanto predisposizione all'uscita da se stessi, non è effettivamente contemplata o non può esserlo mai del tutto in un mondo come quello di Jimmy, dove muri e diffidenza sistematica assicurano la distanza dal diverso.

Il flagello in qualche modo cancellerà tutto questo, sbriciolando insieme all'umanità i muri e le comunità chiuse che abitavano dietro la loro ombra. Per chi sopravvive dunque, come ripartire da

zero? Come costituire un nuovo senso di comunità nel mondo postpandemico? Come stabilire un nucleo di speranza e di utopia, a fronte di un passato frammentato e ‘neomedievale’? La risposta sembra essere un processo aperto e conflittuale pronto a correggersi lungo il percorso, in difesa non solo della sopravvivenza ma anche di un nuovo modo di convivere in una società imperfetta ma più giusta, come tentano di fare i superstiti raccolti nella casa d’argilla e capeggiati da Zeb.

Di seguito analizzerò in primo luogo i personaggi in quanto soggetti nomadi che incarnano un impulso utopico, per poi concentrarmi in particolare su Zeb, personaggio centrale in *MaddAddam*, e infine sulla casa d’argilla, vera e propria “utopian enclave” (Jameson, *Archaeologies* 10).

5.6 Soggetti utopici in cammino: *Gardeners* e *MaddAddamites*

Nell’ultimo romanzo della trilogia sono riconoscibili delle componenti di mobilità e dispersione nelle particolari vicissitudini dei personaggi tali da permettere di ipotizzare che anche in tal caso, come per i romanzi precedenti analizzati, ci troviamo di fronte a soggetti che incarnano un impulso utopico che si esprime in forma diasporica, nomade.

L’elemento utopico è accertato per il loro ruolo di resistenza e lotta contro le Aziende nel mondo prepandemico e per i tentativi, sia da parte dei *Gardeners* (che qui chiamerò anche ‘Giardinieri’) che dei *MaddAddamites*, di rovesciare il sistema. Essi infatti ricoprono un ruolo precisamente utopico perché si pongono in dialettica con l’ordine esistente incarnando un ruolo antideologico: seguendo in questi termini Mannheim – il teorico del rapporto tra ideologia e utopia – il loro obiettivo è spezzare “the bonds of the existing order, leaving it free to develop in the direction of the next order of existence” (Mannheim 179).

L’elemento della mobilità è prima di tutto presente nella forma delle innumerevoli vicissitudini dei Giardinieri e dei *MaddAddamites* che abbiamo visto nella trama. In particolare, il secondo volume della trilogia, *The Year of the Flood*, con i personaggi di Toby, Ren e Adam con il gruppo di superstiti, mostra su vari livelli quanto tali figure, prima della pandemia, abbiano cercato di sopravvivere al sistema spietato delle Aziende lottando contro di esso (come Adam che fonda il

movimento dei ‘God’s Gardeners’ e Zeb con lui) o cercando di difendersi camuffandosi e nascondendosi tra i *Compounds* e le *pleeblands* (come Toby), o ancora cercando la speranza di un futuro e di sopravvivenza (come Ren). Prima della calamità, Toby, ad esempio, ha intrapreso vari cambi di identità, passando dal lavoro alla SecretBurgers ai Gardeners per proteggersi dal violento Blanco, e poi ancora sotto mentite spoglie alla AnooYoo, dove si ritrova allo scoppio della pandemia facendone il proprio ‘ararat’, che potremmo considerare una sorta di enclave pre-utopica in relazione alla soluzione successiva, per quanto non definitiva, della casa d’argilla.

Ma anche dopo la pandemia questi stessi personaggi rappresentano una mobilità costante e fondamentale legata a un impulso utopico. Sempre nel secondo volume, Ren riesce a fuggire dai Painballer e a raggiungere Toby alla AnooYoo, poi insieme lasciano l’abitazione provvisoria di Toby per cercare Amanda e lungo la strada si riuniscono ai *MaddAddamites* alla *cobb-house*, la casa d’argilla. Successivamente, ripartiranno entrambe per salvare Amanda e quando ci riescono ritornano all’accampamento, ma nel terzo volume dovranno abbandonarla di nuovo tutti, sia umani sia Craker, il tempo necessario per sconfiggere i Painballer e salvare Adam. La trama dei loro spostamenti come si può notare è complessa e i vari intrecci di percorso e identità differenti sembrano coadiuvare l’impressione di un movimento laborioso e instancabile, come le api di cui si prende cura Toby. Tale costante mobilità si appaia alla continua ricerca di altri superstiti, per il bisogno di un nuovo progetto di vita condivisa in contrasto con quella frammentata del passato nei *Compounds* e nelle *pleeblands*.

Sempre nel secondo volume della trilogia, un altro elemento di mobilità è sottolineato dagli spostamenti effettuati da Adam insieme ad altri superstiti Giardinieri dopo il flagello. Qui è interessante notare che i vari ex membri hanno trovato riparo negli ‘ararat’ nei quali, nel tempo precedente la pandemia, hanno stipato provviste alimentari in vista della fine del mondo che la loro religione aveva predetto. Ecco come sono definiti gli ararat, la brillante idea inventata da Adam:

An Ararat without a wall isn’t an Ararat at all, as the Gardener children used to chant. A wall that cannot be defended is no sooner built than ended. (Atwood, *Year* pos. kindle 277 di 5513)

Prima di tutto quindi deve avere delle mura per difendersi non solo da attacchi esterni, ma anche per assicurare la salubrità del cibo stipato al loro interno in vista della fine del mondo:

[...] they intended to float above the Waterless Flood, with the aid of the food they were stashing away in the hidden storeplaces they called Ararats. (pos. kindle 643 di 5513)

Dunque, può funzionare da ararat qualunque luogo che abbia porte che si chiudono, o muri, e all'interno dei quali si possa rimanere anche per mesi grazie alle provviste. Adam ricorda spesso ai suoi adepti che gli ararat vanno preparati con cura e nascosti in vista del momento in cui se ne avrà bisogno:

Let us construct our Ararats carefully, my Friends. Let us provision them with foresight, and with canned and dried goods. Let us camouflage them well. (pos. kindle 1198 di 5513)

Tali luoghi-rifugio andrebbero provvisti di cibo che può mantenersi commestibile attraverso i decenni e, cosa anche questa importante, gli ararat vanno mimetizzati e tenuti nascosti, così che nessuno possa minacciarne l'integrità e compromettere dunque la salvezza nel momento futuro di bisogno.

L'approdo al nuovo mondo, riappacificato dopo il Diluvio senz'acqua, non è un ritorno senza pericoli, ma nonostante le sfide non indifferenti che li attendono, i personaggi fanno propria la necessità di intraprendere un viaggio come declama Adam nel giorno dedicato a 'Saint Terry and All Wayfarers', i Viandanti:

On this day we remember, too, Saint Sojourner Truth, guide of escaping slaves two centuries ago [...] and Saint Laurence "Titus" Oates of the Scott Expedition, who hiked where no man had never hiked before, and who sacrificed himself during a blizzard for the welfare of his companions. Let his immortal words be an inspiration to us on our journey: "I am just going outside and may be some time". (pos. kindle 5152 di 5513)

Non a caso, e anzi in maniera estremamente significativa, si muovono sotto gli auspici dei Santi viandanti, incarnando la speranza di un nuovo inizio, speranza che si incarna nel gesto fisico della partenza, del mettersi in cammino. In questo passaggio tra l'altro, cogliamo nel personaggio di Adam e nelle sue parole l'eco di una certa tradizione trascendentalista che vede in Thoreau e nel suo famoso saggio sul camminare, *Walking*, il proprio mentore e il proprio manifesto ideali, con assonanze che forse non sono casuali da parte di Atwood, anche per quanto riguarda i temi dell'ecologismo e del vegetarianesimo, già presenti nell'opera di Thoreau¹¹.

L'elemento ulteriormente interessante di questo passaggio è che i 'santi' adorati dalla setta dei Giardinieri sono persone realmente esistite, figure celebri di ribellione e coraggio legati all'elemento della dispersione e della partenza, il cui messaggio qui viene preservato in una sorta di beatificazione laica. Tra tali figure c'è Sojourner Truth, ovvero Isabella Baumfree, ex schiava negli Stati Uniti dell'Ottocento, la quale intraprese la fuga dal suo padrone: nel suo caso un gesto propriamente politico, diremmo con bell hooks (1989) che inaugura un nuovo posizionamento anticoloniale e che innesca altre lotte. Sojourner Truth, infatti, è diventata attivista e si è battuta per l'abolizionismo e i diritti delle donne pronunciando un celebre discorso nel 1851 alla Ohio Women Rights Convention. Lawrence 'Titus' Oates fu invece un esploratore, tra gli uomini diretti nell'Antartico arruolati dal capitano Robert Falcon Scott, in una nota spedizione drammatica e fallimentare che vide tutti e cinque gli uomini morire nel tentativo di tornare. Oates si sacrificò lasciando il gruppo perché essendo ferito lo avrebbe rallentato nella traversata di ritorno.

Il leader dei Giardinieri elabora quella che potremmo definire un'altra forma, molto opportuna, per definire l'utopia come processo:

The Saints of this day are all Wayfarers. They knew so well that it is better to journey than to arrive, as long as we journey in firm faith and for selfless ends. Let

¹¹ Avevo già sostenuto questo collegamento in Thoreau tra il camminare e un'istanza politica: si veda 1.4.2.

us hold that thought in our hearts, my Friends and fellow Voyagers. (pos. kindle 5157 di 5513)

‘È meglio viaggiare che arrivare a destinazione’ dice Adam: è un passaggio estremamente significativo che sottolinea quanto sia insita in loro la necessità del mettersi in cammino in vista di un orizzonte migliore, articolando una prospettiva decisamente utopica in quanto processo, non come modello, o mèta finale e compiuta di arrivo. Se vi poniamo accanto le parole del poeta Galeano, secondo il quale l’utopia proprio a questo serve, a camminare, è evidente quanto tale forma di esistenza nomadica sia intimamente interconnessa con l’impulso utopico, inteso come desiderio che precede l’istanza di un cambiamento aperto, non immediato, ma dinamico e critico.

Vale la pena riportare, nelle righe più significative, alcuni passaggi dall’inno dei Giardinieri ‘The Longest Mile’ in questa stessa parte del testo in cui Adam invoca i santi viandanti:

Take heart, oh dusty Travellers:

Though you may falter,

Though you be felled along the way,

You’ll reach the Altar.

[...]

For in the effort is the Goal,

‘Tis thus we’re treasured:

He knows us by our Pilgrim Soul –

‘Tis thus we’re measured (Atwood, *The Year* pos. kindle 5173 di 5513)

Come si legge, il testo è un vero e proprio inno al viaggio a scapito della destinazione, dedicato alle ‘anime da pellegrini’ di coloro che si incamminano verso un orizzonte incerto, ma animati dalla speranza. Una vera e propria dichiarazione di coincidenza tra l’utopia e il camminare come se si stimolassero a vicenda in un modo che probabilmente apprezzerrebbe molto Solnit, per la quale “The rhythm of walking generates a kind of rhythm of thinking, and the passage through a landscape echoes or stimulates the passage through a series of thoughts” (Solnit pos kindle 224 di 7292). Se per Solnit

l'attività del camminare genera un certo ritmo del pensiero, potremmo aggiungere noi, quel pensiero può essere specificamente utopico.

Cosa avviene però nel terzo ed ultimo romanzo della trilogia, *MaddAddam*, qui in esame? La mobilità del gruppo di superstiti radunati attorno alla casa d'argilla sembra essere ribadito da un personaggio in particolare che fa propria tale mobilità a tutti i livelli: è Zeb. In *MaddAddam*, grazie ai flashback, conosciamo la sua storia prima del flagello.

5.7 Il soggetto in transito in *MaddAddam*: la storia di Zeb

Come si evince dalla ricostruzione della trama di *MaddAddam*, nelle parti centrali del romanzo conosciamo più da vicino il personaggio di Zeb, con parti interamente dedicate al suo passato che ne rivelano lo status di soggetto nomade. Il recupero del passato di Zeb avviene tramite flashback ma anche attraverso il racconto semplificato e comicamente alterato che ne fa Toby per i Craker, desiderosi di apprenderne le gesta.

Zeb ha intrapreso svariate avventure dovute alle attività illegali a cui si dedica sin da giovanissimo, fino alle operazioni di sabotaggio realizzate sotto l'egida e in collaborazione col fratello Adam. Da personaggio dunque egoista e profittatore, Zeb si articola sempre più come collaboratore della causa del fratello, incarnando un particolare impulso utopico. Dopo aver derubato il Rev in accordo col fratello, decide di fuggire nascondendosi: è qui che inizia la vita 'nomade' di Zeb tra vari luoghi, identità e trasformazioni fisiche che ne fanno proprio il soggetto camaleontico per eccellenza, pronto a adattarsi a qualunque contesto:

Zeb cut his hair in San Fran. He was growing a moustache, and he'd bought some coolish contact lenses on the dark-grey market that not only changed your eye colour but also gave you astigmatism and spurious iris features. (Atwood, *MaddAddam* pos. kindle 1947 di 5789)

L'alterazione fisica permessa dalle nuove tecnologie biomediche è tale che Zeb riesce a modificare perfino la propria iride. Oltre a una dislocazione spaziale, Zeb intraprende dunque fisicamente una

vera e propria metamorfosi che coincide anche con quella della propria routine e delle abitudini di vita, oltre al tipo di impiego.

Anche nella parte del romanzo in cui Toby chiede a Zeb di raccontarle il suo incontro con un orso ci parla di un altro momento della sua vita in cui ha lavorato sotto copertura. In questa occasione per una serie di vicissitudini Zeb si ritrova da solo e in fuga nel paesaggio ostile della tundra: qui cerca di combattere il freddo e la fame, ingegnandosi con ciò che trova e nuovamente dà prova di essere un soggetto mobile per eccellenza, pronto a riarrangiare le proprie priorità come ha già fatto con i tratti fisici e le varie attività di copertura. Zeb non pianifica molto, ma si muove fase dopo fase, improvvisando secondo la propria mappa mentale:

He had a rough map of the whole area in his head. Too bad he didn't have the paper map, the one they always kept open on their knees when flying up there in case of digital failure. (pos. 1128 di 5789)

Zeb è un esploratore senza mappa ufficiale, non solo perché ne è effettivamente sprovvisto, come in tal caso, ma perché è improntato a fare affidamento sulle proprie capacità più di chiunque altro. In questo frangente ad esempio, deve fare ricorso alla memoria parziale dell'area che sta attraversando e alla propria lucidità per sopravvivere:

He needed to keep moving, preserve hit outlines, define himself by his own shockwaves, the wake he left in the air. To keep alert, to stay attuned to the, to the what? To whatever might come at him and stop him dead. (pos. kindle 1261 di 5789)

Lo stato d'allerta è cruciale per Zeb se vuole sopravvivere e anche se vuole raggiungere un luogo che forse neanche lui in quel momento sa mettere a fuoco ma nella cui esistenza continua a credere: "Picture him the next day or the next or sometime, halfway there, wherever there is, though he retains the belief that it is in fact somewhere" (pos. kindle 1272 di 5789). Zeb non sa precisamente dove sta andando e nell'incertezza dell'esistenza stessa di quel luogo che vorrebbe raggiungere, ci sembra

poter scorgere una qualità essenziale di *utopia*: un luogo che non si riesce a localizzare ma nella cui esistenza non possiamo non credere.

Il panorama attorno a Zeb, però, è tutt'altro che utopico. In esso scorgiamo infatti diversi elementi del genere postapocalittico, un immaginario da fine del mondo chiaramente distopico:

The tundra was hard walking. Spongy, waterlogged, with hidden pools and slippery moss and treacherous mounds of tussock grass. There were parts of old airplanes sticking out of the peat – a strut here, a blade there, detritus from rash twentieth-century bush pilots caught by fog or sudden winds, long ago. (pos. kindle 1133 di 5789)

La tundra è un territorio respingente e ovunque vi sono resti di altri incidenti aerei – come quello capitato a Zeb e dal quale è sopravvissuto – testimoniati da detriti e carcasse di aeroplani del cui schianto il personaggio immagina facilmente le tragiche cause.

Il continuo e pervicace tentativo di Zeb di sopravvivere a seconda delle circostanze e adattandosi al cambiamento di ogni contesto, fa di lui un soggetto nomade che secondo l'accezione di Rosi Braidotti possiede “a sense of identity that rests not on fixity, but on contingency” (Braidotti 64). Questa affermazione sull'identità basata sulla contingenza potrebbe essere valida anche per gli altri personaggi incontrati nel precedente paragrafo: i Giardinieri con Adam, Toby e Ren, i *MaddAddamites*. La loro identità è nomade perché mobile, in quanto riarticolata a seconda del contesto e delle circostanze, che rifiuta un'identità univoca e stabile, ma quest'ultimo tratto è particolarmente evidente in Zeb (e in Toby nel secondo romanzo) che nei vari cambi di identità che intraprende e nei vari spazi che attraversa, trasforma effettivamente anche i propri tratti fisici e, come abbiamo visto, la propria disposizione mentale.

Una simile prospettiva apparenta tali figure – e soprattutto, come detto, Zeb – ai personaggi incontrati in *On Such a Full Sea* e in *Station Eleven*, per i quali come abbiamo visto, la mobilità spaziale, in deciso contrasto con il presente distopico delle comunità recintate, rappresenta soprattutto una forma di sopravvivenza a varie forme di pericolo. Nei vari stanziamenti Fan rischia di volta in

volta di essere rapita, maltrattata o violentata; il Profeta rappresenta una minaccia per chiunque si avvicini o voglia stabilirsi nel suo ‘villaggio’.

Mentre è in cammino nella tundra, Zeb finalmente raggiunge il capannone nel quale rifugiarsi.

Qui ha di fronte un paesaggio composto da vecchi relitti:

Plates of junkyard metal, scraps of wood, rusted wire. Beds must have been over there. Armchair ripped apart. Radio shell, must have been once; the rounded breadloaf shape of that decade. A knob on it still. Spoon. Remains of a stove. Smell of tar. Sunlight through ceiling crack, sifting through dust. Wisps of long-gone desolation, bleached-out grief. (pos. kindle 1180 di 5789)

Da un punto di vista linguistico si nota che la sequenza paratattica e in forma di lista serrata, sembra restituire la stessa frammentarietà delle coordinate a disposizione del personaggio, dando l’idea di uno spazio non completamente mappabile, respingente, contribuendo a una generale sensazione di fredda incertezza.

Zeb è testimone dunque della desolazione, della rimozione della vita da quei luoghi, ora popolati soltanto da oggetti inutilizzati, rotti, ora stranianti e provenienti da un’altra epoca, in poche parole un’altra variante di panorama distopico nel quale a fare da padrone non è semplicemente l’abbandono ma la materia che perisce e che diventa essa stessa fantasma, testimone di una sparizione irrimediabile. Questa ‘pena svanita’ fa pensare agli oggetti raccolti da Clark Thompson nel suo museo che abbiamo incontrato in *Station Eleven* anche se nel caso di Zeb hanno una valenza disforica, fungendo da conferma visiva alla desolazione privata del protagonista: nel suo caso non c’è malinconia per il passato, sicuramente non così forte e distinta come nel caso del personaggio di Clark e del suo museo.

Zeb decide poi di costeggiare un fiume e proseguire di nuovo a memoria. Il personaggio è dunque chiaramente un disperso e questa parte dedicata alla sua avventura lo caratterizza effettivamente come un soggetto diasporico. Zeb contemporaneamente non deve essere rintracciato ma è vitale per la propria sopravvivenza vedere dove sta andando:

Mist everywhere. Grey as an emphysema cough. Just as well because now the flying visibility would be low, a good deterrent for airborne snoopers. Though not so good for Zeb himself because now he wouldn't know where he was going, as such. But surely it was a case of follow the yellow brick road, minus the bricks and with no Emerald City at the end. (pos. kindle 1229 di 5789)

Zeb procede quasi cieco e, forzando forse troppo una suggestione letteraria, potremmo pensarlo come una sorta di Dorothy che cerca di orientarsi in una Oz postapocalittica sprovvista di riferimenti – qui nessuna traccia del sentiero dei mattoni gialli – e soprattutto incerta nel decifrare i resti della città di Smeraldo.

Successivamente, Zeb cambia ancora la propria identità, sempre per sfuggire al Rev e per le attività di boicottaggio: per lui insomma, tutti i confini e i territori sono accessibili almeno fin quando una nuova identità lo protegge camuffandolo, permettendogli di cambiare contesto attraverso una nuova metamorfosi, procedendo quindi per attraversamento, *lisciando* gli spazi 'striati' (Deleuze e Guattari 2003) delle comunità recintate e poi delle *pleeblands*. In tal senso, combinando il suo duplice ruolo di sabotatore del sistema delle Aziende insieme a Adam, e quello di guida per i sopravvissuti, Zeb incarna il soggetto utopico del romanzo che proprio per la sua mobilità – di ruoli, di connotati fisici, di posizioni geografiche – fa proprio quella *transgression* che Moylan individua quale prima tappa del processo utopico (“Transgressive”, 2).

Zeb continua ad avere questo ruolo fondamentale in quanto 'soggetto mobile' anche nel mondo postpandemico: la figura leader del gruppo radunato alla casa d'argilla, è responsabile infatti delle esplorazioni e delle ricerche. È anche il difensore del gruppo, come si evince dallo scambio tra Toby e il piccolo Craker Blackbeard:

'But Zeb will make the bad men go away. Then everything will be safe.'

'Yes,' says Toby. 'Then everything will be safe.' Already the Crakers have constructed a formidable set of beliefs about Zeb. Soon he'll be all-potent and able to fix every ill; and that could be troublesome, because of course he can't. Not even

for me, thinks Toby. But the name of Zeb is reassuring to Blackbeard. He smiles again [...] (pos. kindle 1436 di 5789)

Zeb per i Craker diventa una figura centrale nella stramba cosmogonia degli ominidi, quasi al pari di Crake e Oryx. Sarà Blackbeard stesso, da adulto, a scoprire che Zeb non è invincibile, ma che è riuscito in ogni caso a mantenere, almeno per un po', la sicurezza del gruppo sacrificandosi nella lotta durante la sua ultima spedizione:

So Zeb told us that there might be others – more people from before the chaos, from before Crake cleared the chaos away. But would they be good people, or would they be bad and cruel men that would hurt us? There was no way to tell. But he did not want those people to get very close to us unless he could find out the answer to that question. [...] But if they were not good, then he would not let them come near us, and hurt us, but would clear them away. (pos. kindle 5690 di 5789)

Nonostante la sua morte, il personaggio di Zeb incarna dunque la speranza del gruppo, proprio per il significato che la sua figura ha avuto fino alla fine e per il ruolo svolto a beneficio del nuovo consesso ibrido di umani e Craker.

Prima di concludere il presente capitolo, ho scelto di analizzare proprio il luogo dove i superstiti capeggiati da Zeb, hanno scelto di stanziarsi – la casa d'argilla – che mantiene tuttavia un certo grado di precarietà¹² e instabilità, la quale, come sosterrò, non esclude un impulso utopico ma ne rafforza proprio lo stato di processo dinamico e aperto, simile a quanto inteso da Tom Moylan per le utopie critiche (Moylan 2014).

5.8 L'enclave utopica della *cobb-house*: una vita semi-nomade

Dopo il Diluvio senz'acqua, i superstiti non ripristinano la stabilità di un'abitazione tradizionale, ma cercano di arrangiarsi in strutture che non sempre si rivelano sicure. Molti tra i Giardinieri si sono

¹² Nel prossimo paragrafo quando parlerò della precarietà, farò riferimento allo studio di Butler sul tema.

rintanati momentaneamente nei rifugi provvisori degli ararat, ma vi è un luogo ben preciso dove i sopravvissuti e le sopravvissute si stabiliscono più a lungo e tale luogo si trova nell'ex padiglione che un tempo ospitava degli eventi fieristici: è la cosiddetta 'cobb-house', o casa d'argilla.

In contrasto con la stanzialità delle abitazioni di tipo ordinario che ora sono presenti e sarebbero disponibili in quanto disabitate, i superstiti preferiscono optare per la casa d'argilla, mai definitivamente però, come detto nella trama: a un certo punto dovranno infatti momentaneamente lasciarla perché non troppo sicura a fronte di un attacco dei Painballer, un fatto che testimonia che non può costituire un'abitazione sicura a lungo termine e adatta a ogni minaccia, vista anche la scoperta di nuovi nemici verso il finale del romanzo. Questo dato conferma lo stato di provvisorietà spaziale nel quale il gruppo sceglie in ogni caso di continuare a vivere.

Prima di vedere meglio come l'abitazione dei superstiti costituisca una soluzione semi-nomade e una vera e propria 'enclave' utopica, va sottolineato che l'elemento di instabilità caratterizza anche le modalità del loro vivere insieme che non si sviluppa secondo norme precise e valori dichiarati, ma come un vero e proprio processo spontaneo di convivenza in fieri, seppur difficile e a rischio, viste le poche risorse a disposizione e le minacce esterne presenti, oltre alla difficoltà di mediare con gli ominidi Craker ed evitare i conflitti con le specie animali più pericolose. Ma tale instabilità non inficia il carattere utopico della loro nuova sistemazione che anzi sarà improntata come vedremo, alla continua negoziazione.

L'elemento interessante che porta a stabilire che questo piccolo consesso incarni un impulso utopico, è non solo il fatto che i superstiti rappresentano in effetti l'ultima speranza del genere umano in quanto sopravvissuti e sopravvissute, ma proprio perché la nuova convivenza pacifica e l'inaspettata amicizia con una nuova specie, porta persino alla nascita di nuove generazioni ibride. Non solo: gli umani imparano anche a convivere pacificamente con gli animali, i porporci in particolare, coi quali instaurano una tregua – grazie ai Craker che fungono da veri e propri interpreti – stabilendo di non attaccarsi più a vicenda. Da questo punto di vista, gli ex membri della setta di Adam e i *MaddAddamites* superstiti sembrano riuscire a realizzare alcuni dei propositi che in quanto

gruppo religioso e bioterroristico si erano prefissati prima della pandemia: il rifiuto di quella rapacità, sociale ed economica, tipica delle società appena collassate che incarnavano una fase spietata e incontrollata del capitalismo avanzato; il rifiuto dello sfruttamento indiscriminato delle risorse del Pianeta e del maltrattamento degli animali; infine il raggiungimento di una vera e propria cooperazione interspecie. Il vegetarianismo viene invece abbandonato, e per quanto riguarda il pacifismo professato da Adam, vedremo come l'uso della violenza rimanga una problematica aperta per i superstiti.

Il luogo che vede il realizzarsi di questi propositi è proprio la casa d'argilla. Ecco come appare a Toby e Ren quando, salvata Amanda e prestatosi soccorso a Jimmy, decidono insieme ai Craker di raggiungere gli altri superstiti:

Finally they reached the cobb-house enclave. A single light bulb was burning in the yard; behind the barrier fence, Crozier and Manatee and Tamaraw were standing sentry with their sprayguns, wearing battery-run headlamps gleaned from a bike shop. (Atwood, *MaddAddam* pos. kindle 411 di 5789)

C'è una lampadina accesa – i *MaddAddamites* sono riusciti a far funzionare dei pannelli solari – e c'è una staccionata. Qui sembrano riproporsi in scala ridotta i cancelli dei Compounds, ma in tal caso la loro presenza è fondata da un oggettivo pericolo esterno: i porporci riescono infatti a scavare nel tentativo di raggiungere l'orto e gli umani stessi.

Come anticipato, la casa d'argilla originariamente non era una casa ma un luogo dove nel mondo pre pandemico si organizzavano eventi:

But they'd have to install window frames because the cobb-house wasn't built to be lived in: it had been a parkette staging pavilion for fairs and parties, and they're squatting in it now because it's safe. It's away from the urban rubble – the deserted streets and random electrical fires and the buried rivers that are welling up now that the pumps have failed. No collapsing building can fall down on it, and as it's only one storey high, it's unlikely to fall down on itself. (pos. kindle 505 di 5789)

La casa d'argilla era dunque un edificio progettato per tutt'altri usi rispetto a quello abitativo, ma i *MaddAddamites* e i Giardinieri superstiti vi si sono adattati perché è lontano dalle città – menzionate di nuovo con un'accezione negativa – che ora sono diventate focolai di nuovi incendi e di allagamenti per via delle tubature in abbandono e le fughe di gas. Inoltre, essendo una struttura isolata, altri edifici accanto non possono crollarvi addosso ed essendo essa stessa una struttura di un solo piano difficilmente crollerebbe addosso agli abitanti.

Fuori dalla casa d'argilla, al di là del recinto, le strade sono ricoperte di kudzu che ormai cresce ovunque, e sono visibili parti di altre case e veicoli distrutti. C'è dunque un contrasto evidente tra l'esterno caotico e in abbandono, allegorico della morte, rispetto a un interno dedicato alla sopravvivenza e dove il gruppo ricrea la vita: a partire da una cucina e da un tavolo dove mangiano, fino alla stanza che servirà alle donne incinte per partorire. Tale contrasto tra l'esterno e l'interno della casa d'argilla, protetta e chiusa rispetto al resto, che incarna l'impulso utopico della sopravvivenza dei superstiti, può essere messo in connessione con il concetto di 'enclave utopica' di Fredric Jameson, in maniera simile a quanto ho già osservato riguardo all'aeroporto di Severn City in *Station Eleven*. Se l'enclave per Jameson costituisce un'unità distaccata da ciò che la circonda spazialmente e politicamente all'esterno, un esterno rispetto al quale dunque si contrappone per differenza, è certo che la casa d'argilla dei *MaddAddamites* non solo rappresenti proprio tale enclave, ma che faccia proprio il suo principio di spazio di elaborazione di una nuova convivenza se, seguendo Jameson, l'enclave "offer[s] a space in which new wish images of the social can be elaborated and experimented on (*Archaeologies* 16).

La casa d'argilla ospita infatti un laboratorio sociale in cui si sperimentano nuove convivenze e conflitti, perfino tra specie diverse, in cui ciò che Jameson chiama 'wish images of the social' prendono corpo proprio a partire dai desideri degli abitanti di comprendere il nuovo mondo e di come farne parte, attraverso nuove relazioni e nuove sfide dal mondo postpandemico a cui devono fare fronte: tra i superstiti, Toby vive una sorta di nuovo amore adolescenziale con Zeb e intanto osserva attorno a lei altre relazioni nascere o incepparsi; le donne umane sono incinte dei Craker e tutti si

chiedono come andranno le gravidanze e come saranno i loro figli ibridi; il gruppo continua a pianificare le esplorazioni nei territori circostanti per oggetti e strumenti utili, oltre che per altri superstiti; si discute della cooperazione con i porporci e di nuovi modi di sostentamento e si scopre che i Craker riescono a comunicare con loro; Toby insegna ai Craker a leggere e a scrivere; la cattura dei Painballer impone un processo e una votazione finale sul da farsi, che poi stabilirà in maggioranza di uccidere i due uomini per preservare la sicurezza del gruppo.

Quest'ultimo punto solleva una questione sempre ricorrente nel dibattito sull'utopia: possiamo considerare lecita la violenza per difendere il progetto utopico? In effetti il momento del processo è importante per il gruppo dal momento che costituisce il momento cruciale in cui si riconosce, quasi all'unanimità, un confine che è stato oltrepassato da parte dei due 'imputati', e quello che la comunità decide a propria volta di oltrepassare per proteggersi. Tale episodio di negoziazione è significativo, a partire dalla difficoltà da parte del gruppo di considerarli umani oppure no, ed è anche interessante la facilità con la quale si stabilisce quanto di poco umano sia rimasto nei Painballer e quanto invece di umano nei Craker sia stato ormai accertato:

Toby says, 'Are they common prisoners? Or prisoners of war? Because it's different, no?' She feels impelled to advocate for them in some way, but why? It is simply because they don't have a lawyer?

'How about sould-dead neurotrash?' says Rebecca.

'Fellow human beings,' says White Sedge. 'Though I realize that this in itself is not a defence.'

'They killed our brother', says Shakleton.

'Scumsucking fuckbuckets,' says Crozier.

'Rapists and murderers,' says Amanda.

[...] 'Who cares what we call them,' says Rhino. 'So long as it's not *people*.' (Atwood, MaddAddam pos. kindle 5438 di 5789)

Solo uno di loro, White Sedge, rammentando che Adam avrebbe sostenuto la clemenza, si fa portavoce di una negoziazione in positivo, sostenendo l'idea di una riabilitazione dei due prigionieri: "Incorporate them into the community, keep them in a safe place at night, let them help out" (pos. kindle 5466 di 5789).

Quella 'precariousness' per dirlo con Judith Butler (2004), ovvero la precarietà come caratteristica esistenziale dell'umano che nel romanzo di Atwood è condivisa sia dai superstiti sia dai Painballer e su più fronti – relazionale, materiale, emotiva – non viene messa a fuoco dal gruppo che percepisce solo la propria di precarietà, e deciderà infine di ucciderli. I *MaddAddamites* cedono dunque a quella tentazione omicida di cui parla Butler: "Is it the simple vulnerability of the Other that becomes a murderous temptation for me?" (Butler 135). Per Butler infatti, che ragiona sulle conseguenze nel discorso pubblico dei processi di elaborazione del lutto e del dolore collettivi dopo l'11 settembre in relazione alla decisione dell'intervento in guerra da parte di Bush, la precarietà della nostra esistenza dovrebbe permetterci di riconoscere la precarietà dell'Altro, ampliando il nostro stato di cordoglio per includervi quello che vediamo negli altri:

If the Other, the Other's face, which after all carries the meaning of this precariousness at once tempts me with murder and prohibits me from acting upon it, then the face operates to produce a struggle for me and establishes this struggle at the heart of ethics (135).

Solo se compresa in quanto condivisa, la precarietà può originare un conflitto etico atto a evitare la violenza, nelle varie forme più e meno manifeste di 'vendetta'. Nel caso dei superstiti della casa d'argilla, questo passaggio non sembra essere avvenuto e la vendetta sembra prendere il sopravvento, infrangendo il pacifismo che aveva caratterizzato il gruppo dalla sua fondazione.

Un elemento interessante è che tra i votanti sono inclusi anche i porporci, i quali dunque assurgono al rango di esseri senzienti reputati degni di rispetto e considerazione, ma più che uno slancio in senso 'animalista' tale fiducia è forse da imputare al loro cervello 'umanizzato' con gli impianti di corteccia cerebrale umana che li ha resi capaci di comunicare tra loro, di mentire (nelle

strategie di attacco alcuni fingono di scavare in un punto per distrarre gli umani mentre gli altri forzano un'altra entrata), e soprattutto di provare emozioni spiccatamente umane come il cordoglio – si accenna a una sepoltura di uno dei loro piccoli – l'empatia e il risentimento, in particolare nei confronti degli umani che decidono infine di mettere da parte per stabilire una tregua¹³.

Alla fine, la maggioranza voterà a favore della condanna a morte e i due Painballer vengono uccisi: allo stesso tempo dunque i membri del gruppo (la maggior parte almeno) si configurano ambiguamente come dei soggetti utopici che all'occorrenza però uccidono. Ciò permette ad Atwood di rimandare a chi legge il dubbio etico: i superstiti che abbiamo conosciuto per tutta la trilogia, sono davvero 'i buoni'? La violenza, la rimozione del diverso – i Painballer sono considerati dei disumanizzati – è il prezzo da pagare per sentirsi sicuri, in una prospettiva che sembra ribadire un principio valido per la vita nei *Compounds*? L'autrice, dopo le varie vicende successive alla pandemia sembra tenere fino all'ultimo in serbo un tiro mancino per noi lettrici e lettori, una domanda alla quale pensavamo di aver già risposto (con un sonoro e ovvio 'no'): Crake aveva ragione? Il cinico e spietato misantropo che voleva liberare il pianeta del suo flagello, aveva ragione nel credere che gli umani sono irrecuperabili? L'aver conosciuto una specie postumana come i Craker e l'aver imparato a comunicare con le specie animali, sarebbe sufficiente per considerarci al riparo dagli errori del passato?

Inoltre, verso il finale del romanzo, il gruppo deve nuovamente affrontare la questione di come reagire all'arrivo di nuovi superstiti: Zeb parte per l'ennesimo sopralluogo dando per scontato che se le persone incontrate saranno ostili verranno uccise, sempre in nome della sicurezza del gruppo della casa d'argilla.

¹³ In molti aspetti, i porporci sono effettivamente più intelligenti dei Craker, e tuttavia sarà necessario l'intervento di questi ultimi per far comunicare gli animali con gli umani, coi quali pure condividono la corteccia cerebrale. Atwood ordisce in maniera geniale un intreccio fondamentale di capacità e abilità dei vari personaggi in modo tale che risulti chiara la necessità di un dialogo perché tutti abbiano i benefici della convivenza: il dialogo e la mediazione sono fondanti di ogni comunità che si voglia davvero più giusta e dunque, utopica.

Dunque, il tema della violenza finalizzata all'utopia e di questa trattativa in essere coinvolge anche l'elemento dell'ibridismo, centrale in *MaddAddam* e che permette di approfondire il discorso della negoziazione. Nel romanzo di Atwood infatti, l'ibridismo non è iscritto solo nel profilo genetico dei Craker o delle specie animali, ma rappresenta anche il processo di negoziazione messo in atto quotidianamente dalla piccola comunità di sopravvissuti per far fronte a nuove sfide e necessità, come abbiamo visto nel caso del verdetto finale sui Painballer che ripropone un dubbio etico. Se coinvolgiamo queste stesse nozioni attraverso l'elaborazione che ne fa Bhabha, il critico postcoloniale del 'terzo spazio', ne comprendiamo perché sono così centrali per il discorso sull'utopia. Bhabha stabilisce l'importanza di una 'in-betweenness' epistemologica – che lui mutua dalla traduzione e Benjamin: “This theory of culture is close to a theory of language, as part of a process of translations” (Rutherford 210) – quale forma e luogo fondamentale per l'incontro e il confronto tra le culture, al fine di riarticolare una politica della differenza sensibile alle varie – per genere, etnia, classe – soggettività coinvolte. È a questo che serve la nozione di 'hybridity' per Bhabha: “But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge” (211). L'ibridismo dunque conta perché è in grado di permettere a nuove posizioni di emergere a partire dalle due coinvolte in prima istanza. Ma questa strada non è ovviamente la più facile.

La negoziazione che vediamo animare la casa d'argilla e i suoi semi-nomadi abitanti, è tanto più importante dal momento che riguarda una costante e reciproca *traduzione* di valori e posizioni, oltre a una messa in discussione dei limiti etici del gruppo in nome di valori superiori come la sicurezza o il bisogno di vendicare le morti o gli stupri, indicando nella violenza l'unica forma di riparazione. In tal senso si comprende dunque ancora di più quanto sia per niente scontato l'orizzonte nel quale i superstiti sembrano avviarsi, e quanto tale indeterminatezza sia proprio volontariamente alimentata, proprio per sottolineare quanto l'utopia non coincida mai con una posizione fissa e imm modificabile, ma anzi debba ricalibrare i propri parametri di volta in volta, ritornando sulle risposte

che davamo per scontate soprattutto quando si contemplanò quesiti etici profondi che possono aprire la strada a un ricorso non mediato e indiscusso alla violenza.

In generale, tale fallibilità e dinamicità coinvolge anche altri aspetti, costituendo la cifra esistenziale del gruppo e dei suoi luoghi a testimonianza di quanto tale mediazione sia l'orizzonte che il libro vuole lasciarci insieme a un certo tipo di utopia, che è ovviamente critica. Il gruppo intraprende cambiamenti come lo stanziamento della casa d'argilla, che infatti non rimane tal quale, ma viene sottoposto a auspici miglioramenti:

The MaddAddamites have voted to expand the number of sleeping cubicles; they'll make the new ones roomier, more like a real house. The core structure was built as a demonstration of olden-day ways: ersatz antiquity, like a dinosaur made of cement. (Atwood, MaddAddam pos. kindle 1449 di 5789)

La si vuole rendere dunque più simile a una casa, un luogo più ospitale e che riesca a incontrare varie esigenze, come ad esempio per accogliere Jimmy che è in via di guarigione:

Jimmy has his own cubicle now. It's a new one in the cobb-house addition they've finished at last. The cobb walls still smell a little damp, a little muddy; but there's a larger window than in the older part of the building, with a screen set into it and a curtain [...] (pos. kindle 3876 di 5789)

Se vediamo da vicino per un momento l'episodio della caccia ai Painballer prima della loro cattura, c'è un chiaro frangente del testo in cui si sottolinea questo status in fieri dello stanziamento, del suo essere progettuale e del fatto che il gruppo non sia mai del tutto stanziale.

Dopo un altro avvistamento, Zeb e altri ritengono più opportuno dare la caccia a quegli uomini ma prima vanno messi in sicurezza il gruppo di superstiti e i Craker coi loro piccoli perché la casa d'argilla non rappresenta esattamente il luogo più sicuro:

Zeb and Black Rhino return from their inspection of the fences. 'This place is hardly a fortress,' Zeb says. 'Thing is – if we take the weapons with us on the hunt, we leave everyone in the cobb-house undefended.' [...] 'We need to move our

whole group out of here when we go hunting for those guys,' says Crozier. 'We can't leave anyone behind. (pos. kindle 4077 di 5789)

Mentre un gruppo va alla ricerca (e allo scontro) dei Painballer, tutti gli altri e le altre insieme ai Craker, vengono scortati per sicurezza nel complesso dell'AnooYoo dove Toby si era rifugiata al momento dell'epidemia. Qui dovranno trattenersi il tempo della battaglia senza una certezza completa di poter tornare alla casa d'argilla, come traspare da questo dialogo e dal timore di Toby che la sua preziosa arnia e le sue api, venga messa in pericolo:

'Keep it light,' Zeb tells them. 'If all goes well, we'll be back here in a few days.'

'Or else this place may be burned to the ground,' says Rhino.

[...] Toby worries about her hive of bees. Will they be all right? What could attack them? She hasn't seen any bears, and the Pigoons have made a no-bees deal, or so she must believe. Do wolvogs like honey? No, they're carnivores. Rakunks, perhaps, but they'd be no match for an angry hive. (pos. kindle 4099 di 5789)

L'arnia delle api diventa metafora della casa d'argilla che Toby spera di poter di nuovo riabitare senza brutte sorprese. Inoltre, il gruppo che si prepara a partire all'alba, fa venire in mente, sempre a Toby, un grande esodo dalla civiltà, una vera e propria diaspora:

At sunrise the next day they set out from the cobb-house compound in the Tree of Life parkette. It's an exodus, a move away from civilization, such as it is. (pos. kindle 4129 di 5789)

Questo passaggio contribuisce a considerare nuovamente i personaggi come un gruppo non effettivamente stanziale, o almeno non definitivamente tale, pronto anzi a mettersi in cammino e a cambiare il proprio rifugio nel momento necessario alla propria sopravvivenza, così come la setta dei *God's Gardeners* preparava gli ararat. Dunque, se si combina questo status semi-nomade in relazione alla casa d'argilla, con il fatto che i superstiti si ritrovano dopo che alcuni di loro si sono nascosti negli 'ararat', abbiamo effettivamente di fronte un insieme eterogeneo di soggetti in transito che tra mondo prepandemico e mondo postpandemico hanno dovuto spesso cambiare la propria posizione,

incarnando un impulso utopico diasporico in forte contrasto e rifiuto del passato distopico delle Aziende.

Dopo lo scontro coi Painballer, dal quale tornano vincitori, eccezion fatta per Adam che perde la vita nello scontro come Jimmy, il gruppo fa ritorno alla casa d'argilla, ma ancora: non è un luogo definitivo o che rimane uguale a se stesso. Devono infatti ampliarla e modificarla ancora di più, dal momento che alcune delle donne sono prossime al parto.

L'ultima minaccia esterna che incombe è quella raccontata dal Craker Blackbeard, ormai cresciuto e in grado di scrivere un diario tutto per sé:

One day Zeb went on a journey to the south. He went there because when he was out hunting for deer, he saw a tall smoke. And it was not smoke made by a forest on fire, but it was a thin smoke. And he watched it for some days, and it did not become any bigger or smaller, but stayed the same. But then one day it moved closer. And the day after it moved closer still. (pos. kindle 5685 di 5789)

Chi ha acceso quel fuoco, altri Giardinieri superstiti o altri Painballer? Non c'è modo di saperlo senza partire per scoprirlo, così Zeb ovviamente decide di mettersi in cammino con altri per andare a vedere, reiterando il proprio ruolo a metà strada tra cacciatore ed esploratore che abbiamo visto: “And Zeb took with him Black Rhino and Katuru. [...] And Zeb said that it was just a scouting trip, to see; [...]” (pos. kindle 5695 di 5789). Zeb, però, stavolta non fa più ritorno.

La perdita di Zeb e degli altri con lui, implica che una nuova minaccia è reale e il nemico conosce la loro posizione, lasciando in sospeso il destino dei personaggi e la loro futura sicurezza, che verrà molto probabilmente messa di nuovo alla prova. Tale incertezza è ormai connaturata però a tale insediamento, una sorta di metafora della precarietà dei sopravvissuti, certi che la civiltà per come loro l'hanno conosciuta, è ormai irrecuperabile, con momenti di disperazione e di spaesamento. Toby in particolare incarna tale spirito dubbioso e in costante dialettica col nuovo mondo, come testimonia il passaggio in cui si sofferma a leggere le scritte sui bagni ancora funzionanti che il gruppo usa fuori dalla casa:

And shyly, unfinished: Try love the World needs. What to eat, where to shit, how to take shelter, who and what to kill: are these the basics? thinks Toby. Is this what we've come to, or come down to; or else come back to?

And who do you love? And who loves you? And who loves you not? And, come to think of it, who seriously hates you. (pos. kindle 1507 di 5789)

Questa incertezza e il senso di pericolo e di precarietà tuttavia non sono preponderanti e anzi sembrano costituirsi come inerenti alla nuova condizione esistenziale dei sopravvissuti. A tale consapevolezza si accompagna un finale aperto che comprende la speranza, a conferma che anche tale romanzo, come già detto, può essere considerato una distopia critica.

In particolare, dopo la morte di Toby, la quale consumata dal dolore per la scomparsa di Zeb un giorno lascia il gruppo per andare nella foresta e morire da sola, il personaggio di Ren cita la nota battuta finale di *Via col vento* ai Craker, ricevendo l'ovvia mancanza di comprensione da parte loro come riporta Blackbeard:

And Ren said, Tomorrow is another day, and we said we did not understand what that meant, and Amanda said, Never mind because it was not important. And Lotis Blue said it was a thing of hope. (pos. kindle 5716 di 5789)

I Craker apprendono dunque che il dolore (per la morte di Zeb e poi di Toby) e la speranza (per un futuro giusto e pacifico) sono interconnessi, e lo imparano in una sorta di apprendistato spontaneo affine in qualche modo a quella 'education of desire' di Levitas (2010) che abbiamo già incontrato e che costituisce l'utopia. La speranza è legata non solo all'inaspettato che apre il terreno al possibile – 'Tomorrow is another day' – ma anche al ricordo e all'affetto per una persona che si è amata e che ora non c'è più ma che rivive in qualche modo nel presente:

Then Swift Fox told us that she was pregnant again and soon there would be another baby. [...] And Swift Fox said that if it was a girl baby it would be named Toby. And that is a thing of hope. (pos. kindle 5721 di 5789)

Il romanzo si chiude con il cordoglio trasformato in ricordo e speranza: Swift Fox, che è di nuovo incinta, annuncia che se nascerà una bambina la chiamerà Toby.

MaddAddam rappresenta, attraverso questo nucleo di superstiti mai lontani definitivamente dal pericolo e sempre in espansione, un tentativo di immaginare un'alternativa utopica a un passato distopico, incarnando un impulso nomade che procede per tentativi. Qui l'utopia, per quanto imperfetta e difficoltosa, riesce a prendere forma dalle ceneri del mondo precedente, nel quale l'unico impulso utopico in contrasto al potere pervasivo delle Aziende è rappresentato dai Giardinieri e dai *MaddAddamites*. La loro 'missione' utopica del periodo precedente alla pandemia, sembra raggiungere in qualche modo alcuni dei loro obiettivi dopo il flagello, malgrado un ritorno forzato a uno stadio della civiltà difficoltoso e l'ambiguità con cui ancora fa affidamento sulla violenza nei momenti di crisi. Malgrado quella che è a tutti gli effetti un'involuzione materiale della civiltà, non vi è una regressione totalizzante, semmai l'evoluzione di una nuova forma di vita in comune in cui, finalmente, le diverse specie sono in accordo tra loro e con la natura, articolando anche un certo spirito ecologista sotteso in tutto il romanzo.

In particolare, a mio avviso, il gruppo incarna un impulso utopico in un'accezione simile a quella utilizzata da Moylan per indicare le utopie letterarie che mettono in scena versioni imperfette, autocritiche, mai definitive di società ideali: le utopie critiche. Zeb, Toby, i Giardinieri e i *MaddAddamites* sono caratterizzati quali figure centrali del cambiamento in corso, un cambiamento che però non è mai univoco ma sempre imperfetto e tentennante, che si adatta alle circostanze, che non ha pretese di universalità o di orizzonti ben definiti e che anzi procede per azzardi, guidato sempre dalla speranza come il personaggio di Ren ricorda, riformulando un detto dei Gardeners in un modo che sarebbe piaciuto molto a Bloch:

The Adams and the Eves used to say, *We are what we eat*, but I prefer to say, *We are what we wish*. Because if you can't wish, why bother? (Atwood, *MaddAddam* pos. kindle 5138 di 5513)

La speranza è dunque la spinta essenziale al percorso di fondazione del gruppo e più in generale al desiderio non solo di sopravvivenza, ma di ritrovare una comunità di cui sentirsi parte e che costituisca un'evoluzione più giusta rispetto al mondo spietato delle Aziende. Nelle parole di Ren, tra l'altro, è riconoscibile un impulso simile a quello di Kirsten in *Station Eleven*, per la quale 'sopravvivere non è sufficiente', allineando i due romanzi nella categoria delle distopie critiche, con una piccola differenza però. Se i primi due romanzi analizzati nella presente ricerca si concludono lasciandoci soltanto la certezza di una possibilità, in *MaddAddam*, Margaret Atwood sembra formulare un tentativo di evoluzione ulteriore, tracciando i contorni e le fisionomie di un vero e proprio *altrove* e un *altro tempo* utopici nel gruppo radunato nella casa d'argilla, e con un finale aperto che già permette di intravedere un possibile futuro senza dischiuderlo completamente e senza interrompere l'irruzione dell'imprevisto e di un elemento di negatività, rifuggendo ogni tentazione idilliaco-arcadica di un ritorno acritico a un passato mitizzato, quasi ad affermare che ogni processo di costruzione di un'alternativa migliore prevede una negoziazione con il lato peggiore di ciascuno, come il proprio impulso di vendetta.

Tale forma di utopia, sulla quale pendono indeterminatezza, incertezza e imperfezione, si configura in tutto e per tutto proprio come 'processo' in divenire, nel senso inteso da Moylan:

A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the ordinary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives (*Demand* 11).

Anche in *MaddAddam* riconosciamo questa 'continua presenza di differenza e imperfezione' che lo studioso rintraccia nelle utopie critiche, rendendole in un certo senso dei 'laboratori letterari' in cui

formulare nuove forme possibili di società alternative, con la consapevolezza dell'imperfezione di tale processo di immaginazione.

Il gruppo di superstiti insieme ai Craker non stabilisce, infatti, un nuovo ordine a cui adempiere, non pianifica un 'modello' di coabitazione ideale al quale attenersi pedissequamente, tutt'altro: si muove per tentativi, costruendo giorno dopo giorno la propria convivenza allo stesso modo in cui amplia, secondo necessità, i cubicoli della casa d'argilla per fare posto a nuovi ospiti. Inoltre, in questo muoversi per gradi e tentativi rivela il proprio carattere di conversazione aperta e in corso sul futuro dei propri abitanti e dei futuri inquilini, per cui l'utopia è appunto elaborata criticamente per vari gradi, non è considerata uno stato in cui trasformarsi, ma come una conversazione a cui nuovi membri possono prendere parte, rifiutando, mi sembra in maniera categorica, ogni tradizionale associazione dell'idea di utopia con una chiusura, sia fisica sia culturale, sia storica sia temporale.

Verso il finale del romanzo, grazie al racconto che Blackbeard impara a scrivere, abbiamo visto che Zeb muore in una delle sue spedizioni e Toby, distrutta dal dolore per la sua perdita e avendo scoperto di essere malata, decide di lasciare lo stanziamento e di andare a morire da sola nella foresta con l'aiuto delle sue erbe. I due personaggi che hanno incarnato un impulso utopico e hanno fatto da guida del gruppo in vari modi, non potevano forse avere un finale che fosse più rappresentativo di questo: mentre lasciano lo stanziamento e iniziano a camminare, quasi a incarnare tenacemente tale impulso erratico fino agli ultimi attimi delle loro esistenze.

Conclusioni

It is good to have an end to journey towards; but it is the journey that matters in the end.

(Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of the Darkness*)

L'analisi dei romanzi ha avuto l'obiettivo di mostrare non solo gli elementi caratterizzanti ciascun testo, ma soprattutto quello di rilevare le caratteristiche estetico-formali e di contenuto che permettono di considerarli l'espressione di una tendenza riconoscibile all'interno della letteratura distopico-fantascientifica contemporanea in lingua inglese.

Innanzitutto, tutti i testi rientrano nella categoria delle 'distopie critiche': *On Such a Full Sea*, *Station Eleven* e *MaddAddam* sono distopie ambientate in un futuro prossimo in cui un personaggio, o gruppo di personaggi, riesce a mantenere intatto un impulso utopico custodito dal testo stesso tramite il meccanismo formale del finale aperto, presente in tutti e tre i testi. Nel primo romanzo, non sappiamo se Fan riuscirà a ricongiungersi con Reg, ma nell'ultimo frangente della sua vita che ci è noto, sappiamo che riesce a salvarsi dal piano per la sua cattura ed è diretta altrove; nel secondo, la *Travelling Symphony*, oltre a scampare i pericoli che sono ordinari nel mondo postpandemico, deve affrontare la minaccia sinistra del Profeta, ma nonostante alcuni dei suoi membri perdano la vita nello scontro, il finale del romanzo vede i superstiti uniti sulle tracce forse di una città avvistata in lontananza o di nuovo in viaggio verso mete inesplorate e possibili peripezie; nell'ultimo romanzo, nonostante un passato di sfruttamento, espedienti e violenza, e nonostante la pandemia globale, il finale di *MaddAddam* ci svela che i superstiti cercano di convivere in una comunità ibrida di specie diverse che si prepara a un nuovo corso della storia.

Vi sono certamente differenze e somiglianze che di volta in volta allontanano o apparentano i romanzi tra loro. Se le opere di Mandel e Atwood, ad esempio, sono riconducibili al genere postapocalittico in quanto ambientate in un tempo successivo a una catastrofe che porta all'estinzione di quasi tutta l'umanità, il romanzo di Chang-rae Lee non rientra in tale categoria, nonostante una componente di collasso ambientale sia comunque presente nell'inquinamento del suolo e dell'acqua, e nelle nuove malattie che decretano la morte certa per la maggior parte della popolazione più povera delle *facilities*. Il romanzo di Lee mette in scena una distopia più 'classica' da questo punto di vista, incentrata sulla disuguaglianza e l'esclusione sociale perpetrate da una forza centrale di tipo aziendale quasi invisibile, la Direzione.

Da un'altra prospettiva, tuttavia, *On Such a Full Sea* condivide con *MaddAddam* un elemento spiccatamente critico-politico, di cui *Station Eleven* è sprovvisto: i primi due romanzi decidono infatti di porre, a chi legge, il problema di un futuro in cui il ruolo dello stato viene progressivamente smantellato, insieme alla rappresentanza politica dei cittadini e delle cittadine che sempre più devono fare riferimento ad apparati di stampo privato-aziendale, le Aziende appunto in *MaddAddam* e la direzione in *On Such a Full Sea*. In entrambi i casi le nuove formazioni parapolitiche fagocitano ogni settore della vita privata e pubblica trasformando i diritti in servizi che la popolazione, ormai ridotta a 'clientela', può permettersi o meno a seconda della propria estrazione socioeconomica: dall'edilizia abitativa al lavoro, dall'università alla cura, dal mercato del sesso fino alla produzione di cibo e vestiti e alla sperimentazione biogenetica. In entrambi è forte una critica di un modello economico, quello tardocapitalista, rapace e pervasivo, e della progressiva polarizzazione socioeconomica delle società contemporanee, nelle quali non di rado è possibile scorgere nuove forme di ghettizzazione non lontane dall'immagine delle comunità recintate a cui i due romanzi ricorrono quale nuova sintassi spaziale e visiva del futuro, in cui l'esclusione si combina a un principio disciplinare di monitoraggio foucauldiano che riconosciamo nei Charter e nei Complessi di *On Such a Full Sea*, così come nei *compounds* di *MaddAddam*.

Tale frammentazione in comunità recintate e in agglomerati di pochi superstiti fanno la propria comparsa nei romanzi per soppiantare una grande assente di queste distopie contemporanee: la città. Il panorama distopico si dispiega in una crisi generalizzata che investe l'immagine simbolo della nostra vita sociale che seppure in varie forme e accezioni, è da sempre stata centrale nella tradizione del genere sia utopico sia distopico, che fosse l'utopica Boston di Bellamy o la Londra distopica di Wells.

Rispetto al paesaggio distopico sprovvisto di città – e dove quest'ultima si dilegua dal testo anche da un punto di vista linguistico – i protagonisti e le protagoniste dei romanzi rispondono con una spiccata tendenza a fuoriuscire dalle comunità recintate, a mettersi in viaggio o a rimanere in movimento in un panorama quasi desertificato e popolato da sparuti nuclei abitati, facendo coincidere l'unico sprazzo di speranza presente nel testo con il proprio status di soggetti nomadi (Braidotti 2011), che *muovendosi* compiono quello che bell hooks ha definito un 'gesto politico', perché in aperto contrasto con la società distopica di appartenenza, e funzionale a riarticolare il proprio "desire for a better way of living" (Levitas 2011). I personaggi vivono dunque una vita nomade o quasi tale, scegliendo deliberatamente di non stanziarsi e quando ciò pur avviene, come immagina Atwood in *MaddAddam*, la convivenza si inaugura rimanendo all'interno di un orizzonte di instabilità e precarietà (Butler) e di reiterata 'negoziiazione' – nel senso inteso da Bhabha – tra valori, desideri e, perfino, tra specie diverse: tra umani e animali, ma anche tra umani e animali implementati (i furbissimi porcorci), e soprattutto tra umani e postumani (i Craker)¹⁴. L'utopia, imperfetta e fallibile, è più che mai qui intesa come *processo* secondo l'ipotesi di Moylan, dinamico e aperto a un continuo lavoro di squadra che deve essere abile nel registrarne conquiste e fallimenti per correggersi strada facendo.

¹⁴ Sul grande tema del postumano è tornata recentemente Rosi Braidotti curando il *Posthuman Glossary* e scrivendo alcune delle voci.

Gli elementi sin qui delineati, dunque il rifiuto di un progetto utopico chiuso e basato sull'esclusione e l'impulso utopico che si incarna nell'erranza, possono essere considerati il più recente sviluppo di una riflessione inaugurata molti anni fa, ma in un periodo tra i più significativi per il genere utopico-fantascientifico.

Nel 1973 Ursula K. Le Guin pubblica il racconto "The Ones Who Walk Away from Omelas", nel quale l'autrice immagina una città utopica, chiamata Omelas, in cui il benessere dei cittadini e delle cittadine è replicato dalla bellezza dei luoghi e dalle attività pacifiche in cui si intrattengono gli abitanti, a partire da quelle previste durante la giornata di festa che si sta svolgendo e che inaugura il racconto. Omelas non è una monarchia e non possiede armi né schiavi, e la voce narrante si premura a lungo di evidenziarne gli aspetti che ci permettono, da lettori e lettrici, di riconoscervi i tipici connotati del 'luogo buono'.

Eppure, come si scopre in poche pagine, al benessere e alla serenità che contraddistinguono Omelas, vi è un'eccezione, uno strappo alla regola utopica che la sostiene. In un seminterrato, all'interno di uno sgabuzzino per scope, vive un bambino tenuto in condizioni spaventose contro la propria volontà:

It could be a boy or a girl. It looks about six, but actually is nearly ten. It is feeble-minded. Perhaps it was born defective, or perhaps it has become imbecile through fear, malnutrition, and neglect. (Le Guin, *The Ones* pos. kindle 113 di 315)

Rispetto alle parti descrittive iniziali sulla bella cittadina, ora la voce narrante procede con espressioni di dubbio e incertezza. Ammette infatti che il bambino potrebbe essere anche una bambina, è impossibile distinguerlo, e sembra avere sei anni ma in realtà ne ha quasi dieci e uno stato di minorità mentale potrebbe essere dovuto alle condizioni nelle quali viene segregato. Talvolta delle persone arrivano ad aprire la porta ma solo per guardarlo con disgusto e terrore; qualcuno addirittura lo colpisce per farlo alzare in piedi, e dopo aver riempito la ciotola del cibo e quella dell'acqua, lo lasciano senza dire nulla. Il bambino inizialmente gridava per essere liberato, ma ora emette solo dei lamenti.

Tutto ciò che fino a questo punto del racconto era rivolto a caratterizzare Omelas come un luogo ideale – l’assenza di guerre, di schiavitù, l’onnipresente musica, le campane, il Festival dell’estate, la serenità degli abitanti – è compromessa da questa malvagità circoscritta e tenace, diretta su una sola persona, per di più un minore. Com’è possibile che ciò avvenga nell’utopica Omelas? Tutti e tutte sono a conoscenza dell’esistenza del bambino perché è materia di insegnamento a scuola, dove i giovanissimi imparano che la distopia vissuta da quel solo abitante di Omelas è funzionale a mantenere l’utopia per tutti gli altri e le altre: la salute dei loro figli, la prosperità del raccolto, perfino i loro cieli sereni rimangono tali solo se quel bambino è tenuto rinchiuso.

Sargent ha ipotizzato l’esistenza del capro espiatorio funzionale a quelle che riconosce come ‘flawed utopias’ (Sargent “The Problem”): mondi ideali che basano la propria prosperità e felicità sull’infelicità di qualcuno e come tali, non potendo essere utopie per tutti, sono utopie imperfette. Omelas è una di queste utopie ‘difettose’, una sorta di paradosso filosofico in cui “To exchange all the goodness and grace of every life in Omelas for that single, small improvement: to throw away the happiness of thousands for the chance of the happiness of one: that would be to let guilt within the walls indeed” (Le Guin, “The Ones” pos. kindle 134 di 315). Compromettere la felicità di tutti e tutte per cercare di rendere felice un solo bambino, sarebbe una colpa troppo grande da condividere tra le loro mura. Il racconto spinge a chiedersi a quale prezzo si è disposti a vivere in Utopia sapendo che un prezzo da pagare è inevitabile, e quanto valutiamo più importante la vita di una persona, rispetto al progetto di una società dove tutto è perfetto per la maggioranza della popolazione. L’antico dilemma del genere inaugurato da More – l’esclusione di alcuni o alcune dall’utopia è il rimorso necessario per far sì che i più riescano a goderne? – si rinnova e si ripropone facilmente ogni volta che si riflette sulle differenze tra una metà e l’altra del mondo contemporaneo.

Il racconto però non finisce qui: non tutti a Omelas, infatti, riescono a convivere con i termini di questo accordo. Tra coloro che fanno visita al bambino, alcuni e alcune provano un senso di ingiustizia e sofferenza nei suoi confronti, e di disgusto nei confronti della propria società. Pare che proprio la consapevolezza del sacrificio di quella giovanissima vita permetta al popolo di Omelas di

andare avanti, apprezzando ciò che ha ed esercitando quella felicità misurata e composta che gli deriva proprio dal conoscere l'esistenza di una sofferenza così grande ma circoscritta. Ma tale consapevolezza non soddisfa tutti gli abitanti e anzi più di una persona inizia a ritenerlo insopportabile, in particolare tra i giovani:

At times one of the adolescent girls or boys who go to see the child does not go home to weep or rage, does not, in fact, go home at all. Sometimes also a man or woman much older falls silent for a day or two, and then leaves home. (pos. kindle 151 di 315)

Dopo avere fatto visita al bambino qualcuno non torna più a casa ma decide di lasciare Omelas e di non tornare mai più. La consapevolezza di vivere un'utopia 'bugiarda' non concede tregua alla loro coscienza. Cosa fare allora? La risposta sembra essere una semplice e risoluta defezione:

They go on. They leave Omelas, they walk ahead into the darkness, and they do not come back. The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness. I cannot describe it at all. It is possible that it does not exist. But they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas. (pos. kindle 157 di 315)

Lasciano Omelas e procedono nell'ignoto. Per loro, la consapevolezza di quell'esistenza mortificata, non è sufficiente per restare: l'utopia è di tutti o non è di nessuno, sembrano sancire attraverso l'abbandono delle loro abitazioni. Dove si dirigono allora? Il luogo dove sono diretti è perfino meno immaginabile di Omelas stessa, e non può essere descritto dalla voce narrante che prosegue, titubante, in un linguaggio scandito dall'oscurità e dall'indeterminatezza, "They walk ahead into darkness [...] I cannot describe it [...] it is possible [...] they seem" (pos. kindle 157 di 315), con la quale il racconto si conclude.

È tuttavia da tale incertezza che si deve ripartire, e proprio appropriandosi di quella titubanza. L'utopia, che non è Omelas per chi decide di partire, è un luogo ancora da raggiungere e ancora da immaginare, e la 'darkness' del racconto, spaventosa e promettente insieme, sarà più che la

destinazione, il requisito fondamentale da cui partire e con cui riflettere su come fondare una società migliore di quella appena abbandonata. Nel testo, che costituisce il prezioso precedente al più noto romanzo di Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia* (1974), possiamo rintracciare a mio avviso non solo la lezione fondamentale di un'utopia fallibile e 'critica' – come Moylan l'aveva riconosciuta proprio, tra le altre, nelle opere di Le Guin – ma anche un'associazione stabilita tra utopia e impulso nomadico che ci permette ora di tornare ai romanzi analizzati nella presente ricerca con una nuova luce che li inquadra come suoi testi eredi.

Certamente, l'immagine della defezione di un popolo, come riconosce Proietti (2012), non è esclusivo della sola utopia letteraria ma è riconducibile a un immaginario culturale e spaziale ben preciso all'interno del quale Le Guin si colloca:

Come tanta parte della tradizione culturale statunitense (cfr. Bercovitch), anche l'utopia di Le Guin – le cui allusioni a Emerson e Thoreau sono frequenti – è profondamente radicata nel sogno americano, *impegnata* nel perseguimento della frontiera di una felicità non solo in continuo recedere ma anche in continuo perfezionamento. Anche nell'accettare e riformulare il rapporto-scontro con il mito nazionale sta la grandezza di questo testo. (Proietti "Mondi")

Appurato dunque che il testo ha dei riferimenti fondamentali che non possono essere rimossi, si può anche affermare che tale 'debito' nei confronti dell'immaginario americano, in Le Guin si arricchisce inevitabilmente di un livello di significato ulteriore che complica quell'immagine e ce la fa comprendere come legata a un rifiuto dell'utopia 'chiusa' ed escludente, e alla sua formulazione come un percorso fallibile, che non può prescindere da una mediazione tra le parti coinvolte, come riconosce ancora Proietti altrove:

Soprattutto, il problema del modello proposto da "*Omelas*" è che si dà per scontato che il ragazzino sia perso per la comunità: il problema è che nessuno va a sentire la sua opinione, per capire come sarebbe fatta una città che li contenesse entrambi, che riconoscesse il *suo* diritto all'utopia. Questa è una delle domande a cui Le Guin

proverà a rispondere in romanzi successivi come *I reietti e Il mondo della foresta* (*The Word for World Is Forest*, 1972). Una delle domande a cui, con urgenza sempre crescente, anche noi dovremmo provare a rispondere. (Proietti “Sembrano”)

Se proprio in *The Dispossessed*, l’autrice scrive “you can go home again, the General Temporal Theory asserts, so long as you understand that home is a place where you have never been” (Le Guin, *Dispossessed* 55) e in *The Left Hand of the Darkness*, “It is good to have an end to journey towards; but it is the journey that matters in the end” (Le Guin, *Left* 220), Le Guin sembra sfidare ogni concezione comune dell’utopia come modello per sostenere invece l’importanza, da un lato, dell’imprevedibilità del risultato – se è vero che ‘casa’ è dove non siamo mai stati, non sappiamo cosa aspettarci – e dall’altro, il rifiuto a riconoscere come prioritario il risultato invece del processo, difficoltoso e potenzialmente lungo, ma necessario per negoziare la costruzione dell’utopia. Per quest’ultima, così intesa, solo lo spostamento, il viaggio e l’opacità della destinazione riescono a costituirne le figure semantiche più efficaci.

Nei romanzi qui analizzati mi sembra che l’ipotesi di Le Guin di un’utopia aperta e come negoziazione tra le parti – per dirlo con Bhabha, tra *culture* – di un’utopia come ibrido, sia la preoccupazione centrale dei rispettivi personaggi impegnati in un’utopia come trattativa, sempre fallibile e sempre rinnovantesi, sempre *in cammino*.

Alla luce di tale fondamentale associazione, possiamo riconsiderare ora i personaggi incontrati nelle distopie che abbiamo affrontato – Fan in *On Such a Full Sea*, la Travelling Symphony e Kirsten in *Station Eleven* e Zeb insieme ai superstiti del flagello in *MaddAddam* – in una prospettiva che li comprende quali discendenti ideali di Odo¹⁵, e le rispettive autrici e autori quali eredi non dichiarati di Ursula K. Le Guin.

¹⁵ Nella prefazione al racconto “The Day Before the Revolution”, sorta di prologo a *The Dispossessed*, Le Guin stessa ci dice che Odo, la filosofa e figura leggendaria ispiratrice di Anarres, era tra i ‘defezionisti’ di Omelas.

Come ho potuto mostrare nei capitoli precedenti, infatti, i personaggi lasciano la propria comunità di appartenenza o si trovano già in cammino in forte contrapposizione al panorama distopico e, oltre ad assecondare tale diasporicità e a farne la cifra della propria esistenza, ammettono che ad attenderli non c'è un orizzonte certo, semmai il contrario: Fan non conosce la sua prossima destinazione, ma è sfuggita al controllo della direzione che ha preso Reg e che ha poi cercato di prenderla insieme al bambino che ha in grembo; la Travelling Symphony, nonostante sappia che una città è stata scoperta e con essa la speranza della civiltà, non decide di raggiungerla ma di proseguire il proprio incerto viaggio; Zeb e i *MaddAddamites*, ben consci di cosa si sono lasciati alle spalle, tentano con una costante incertezza, anche relativa alla bizzarra e improvvisa convivenza con una nuova specie umanoide, di rifondare una nuova comunità, nonostante altri pericoli li attendono e che forse li costringeranno ancora a riconsiderare ciò che comunemente ormai chiamano 'casa', che rimane comunque uno spazio in continua trasformazione.

Tutti i personaggi sembrano dunque riconoscere un contesto di partenza di tipo distopico dal quale decidono di emanciparsi, abbracciando in ogni caso quell'oscurità, la 'darkness' dell'ignoto che attende gli abitanti di Omelas in cammino, un ignoto che riguarda non solo il proprio destino ma quello futuro ancora da immaginare per le nuove generazioni: Fan è incinta; una coppia della Travelling Symphony ha avuto una bambina; le donne del gruppo degli umani superstiti danno alla luce ibridi concepiti con i Craker.

L'utopia che 'resiste' in queste distopie critiche contemporanee, fa propria dunque una certa fallibilità adeguatamente rappresentata attraverso le figure spaziali dell'attraversamento, della diaspora, dell'impulso erratico preso in carico da un personaggio (Fan) o una comunità (la Travelling Symphony e i *MaddAddamites*). L'utopia è tale perché, sembrano dirci i romanzi, essa costituisce un processo (Moylan) in cui l'errore e l'errare sembrano coincidere e, a proposito di errare, ci viene in aiuto infine Rebecca Solnit, la quale osserva:

It is the movement as well as the sights going by that seems to make things happen in the mind, and this is what makes walking ambiguous and endlessly fertile: it is both means and end, travel and destination. (Solnit pos. kindle 235 di 7292)

Il camminare, secondo Solnit, permette una coincidenza tra l'orizzonte esterno del paesaggio e i pensieri che 'percorriamo' nella mente, per questo motivo è un'attività estremamente fertile e ambigua al tempo stesso, perché è insieme un mezzo per raggiungere un luogo ma anche la destinazione, grazie a quanto permette di fare, nel frattempo, alle nostre menti. Ma se nel camminare si fondono mezzo e fine, viaggio e destinazione, e se l'utopia, nelle formulazioni più recenti che abbiamo visto, prende forma proprio in tale movimento, non siamo in questi termini distanti da una concezione di utopia stessa intesa come mèta e viaggio insieme, ovvero come orizzonte futuro che pungola incessantemente il presente, che invita alla negoziazione e all'errore come strumenti politici, nella forma di una conversazione tra i membri di un consesso, pronto a riconfigurarsi all'arrivo di un nuovo e inaspettato ospite.

Bibliografia

- Atkinson, Rowland and Sarah Blandy. "Introduction: International Perspectives on the New Enclavism and the Rise of the Gated Communities." *Housing Studies*, 20. 2 (2005): 177-186.
- Atwood, Margaret. *The Heart Goes Last*. New York: Nan A. Talese, 2015.
- . *MaddAddam*. London: Virago eBooks, 2013.
- . *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Doubleday, 2011.
- . "The Road to Utopia." Web. 14 October 2011. *theguardian.com*. 13 maggio 2018.
<<https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-utopia>>.
- . *The Year of the Flood*. London: Virago eBooks, 2009.
- . *Oryx and Crake*. London: Virago eBooks, 2003.
- Augé Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 2009. Stampa.
- Baccolini, Raffaella. "Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope." *Utopia, Method, Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini, Bern: Peter Lang, 2007. 159-189.
- . "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler." *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*. Edited by Marleen Barr. Boston: Rowman and Littlefield, 2000. 13-34.
- . "Journeying through the Dystopian Genre: Memory and Imagination in Burdekin, Orwell, Atwood, and Piercy." *Viaggi in Utopia*. A cura di Raffaella Baccolini, Vita Fortunati, and Nadia Minerva. Ravenna: Longo 1996. 343-357.
- Baccolini, Raffaella and Tom Moylan, eds. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian*

- Imagination*. London: Routledge, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. Napoli: Dedalo, 1975.
- Barbieri, Giovanni. "Comunità recintate e flussi globali." *Quaderni di Teoria Sociale* 1 (2015): 95-122.
- Bauman, Zygmunt. *Modernità liquida*. Roma: Laterza, 1999.
- Bell, David M. *Rethinking Utopia: Place, Power, Affect*. New York: Routledge, 2017.
- Bellamy, Edward. *Looking Backward, 2000-1887*. New York: New American Library, 1960.
- Benjamin, Walter. *I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi, 2000.
- Blakely, Edward J. and Mary Gail Snyder. *Fortress America: Gated Communities in the US*.
Brookings Institution Press: Washington DC, 1997.
- Bloch, Ernst. *Il principio Speranza*, Milano: Garzanti 1953-1959.
- Bradford, Clare and Raffaella Baccolini. "Journeying Subjects: Spatiality and Identity in Children's Texts." *Contemporary Children's Literature and Film: Engaging with Theory*. Edited by Kerry Mallan and Clare Bradford. New York: Palgrave MacMillan, 2011. 35-60.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2nd revised edition, New York: Columbia University Press, 2011.
- Braidotti, Rosi and Maria Hlavajova, eds. *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- Brenner, Neil. *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*. Berlin: JOVIS, 2014.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imaginations*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.
- Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- . *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

- Coleman, Nathaniel. *Utopias and Architecture*. London: Routledge, 2005.
- Cosgrove, Denis. Introduction. *Mappings*. Edited by Denis Cosgrove. London: Reaktion Books, 1999. 1-23.
- Crang, Mike and Nigel Thrift, eds. *Thinking Space*. London: Routledge, 2000.
- Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1990.
- Delany, Samuel R. *Times Square Red, Times Square Blue*. New York: New York University Press, 2001.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 2003.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro, 2010.
- de Lauretis, Teresa. "Signs of Wonder." *The Technological Imagination: Theories and Fiction*. Edited by Teresa de Lauretis, Andreas Huyssen and Kathleen Woodward. Madison: Coda Press, 1980. 159-174.
- Di Marco, Chiara. *Deleuze e il pensiero nomade*. Milano: FrancoAngeli, 1995.
- Eco, Umberto. "L'Antiporfirio." *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano: Bompiani, 2004. 334-360.
- . *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Datta, Ayona. *The Future is the City or the Future of the City? Speed, Scale and Territory in the Postcolonial Urban Age*. (Im)Possible Cities: The First International Conference of the Association of Literary Urban Studies. University of Tampere (Finland), 23 August 2017.
- Federici, Eleonora. *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età Contemporanea*. Roma: Carocci, 2015.
- Fortunati, Vita. "Le città utopiche: Londra." *Dall'utopia all'utopismo: Percorsi Tematici*. A cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson e Adriana Corrado. Napoli: CUEN, 2003. 255-259.
- . *Lo studio della letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*. Ravenna: Longo, 1979.

- Fortunati Vita, Raymon Trousson e Adriana Corrado, eds. *Dall'utopia all'utopismo: Percorsi Tematici*. Napoli: CUEN, 2003.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 2014.
- . *Utopie Eterotopie*. Napoli: Cronopio, 2008.
- . *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis, 2001.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Harper Collins, 1992.
- Geoghegan, Vincent. "Remembering the Future." *Utopian Studies* 1.2 (1990): 52-68.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 2002.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975.
- Harvey, David. *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- hooks, bell. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness." *Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics*, 1989. 203-209.
- Hubbard, Phil and Rob Kitchin, eds. *Key Thinkers on Space and Place*. London: SAGE, 2011.
- Iacoli, Giulio. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci, 2008.
- Imbroscio, Carmelina. "Le città utopiche: Parigi." *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*. A cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson e Adriana Corrado. Napoli: CUEN, 2003. 261-265.
- Irr, Caren. "Neomedievalism in Three Contemporary City Novels: Tobar, Adichie, Lee." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 42. 4 (Décembre 2015): 439-453.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 2002.
- . *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti, 1989.
- . *Marxismo e forma*. Napoli: Liguori Editore, 1975.

- Kenny, Kevin. *Diaspora: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, Ebook. 2013.
- Kumar, Krishan. *Religion and Utopia*. Canterbury: Centre for the Study of Religion and Society, University of Kent, 1985.
- Kruft, Hanno-Walter. *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà*. Bari: Laterza, 1990.
- Lago, Paolo. *La nave, lo spazio e l'altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema*. Milano: Mimesis, 2016.
- Lee, Chang-rae. *On Such a Full Sea*. London: Abacus, 2014.
- Lehan, Richard D. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Levitas, Ruth. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- . *The Concept of Utopia*. Oxford: Peter Lang Oxford, 2011.
- . "Being in Utopia." *The Hedgehog Review*, 10.1 (2008): 19-30.
- . "The Imaginary Reconstitution of Society: Utopia as Method." *Utopia, Method, Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini, Bern: Peter Lang, 2007. 47-68.
- Levitas, Ruth and Lucy Sargisson. "Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia." *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. Raffaella Baccolini and Tom Moylan, London: Routledge, 2003. 13-27.
- Le Guin, Ursula K. *The Ones Who Walk Away from Omelas*. New York: Harper Perennial (ebook), 2017.
- . "Books Aren't Just Commodities." National Book Awards acceptance speech. *The Guardian*: www.theguardian.com/books/2014/nov/20/ursula-k-le-guin-national-book-awards-speech

20 novembre 2014 (consultato il 13 maggio 2018).

—. *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia*, London: Gollancz, 2002.

—. *The Left Hand of the Darkness*, New York: Harper & Row, 1980.

Mandel, Emily St. John. *Station Eleven*. New York: Knopf, 2014. Ebook.

Massey, Doreen. *For Space*. London: SAGE, 2005.

McKenzie, Evan. *Beyond Privatopia: Rethinking Residential Private Government*, Washington DC: Urban Institute Press, 2011.

—. *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*. New Haven: Yale University Press, 1996.

McNamara, Kevin R. *The Cambridge Companion to the City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Mellino, Miguel. *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo, cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi, 2005.

Merrifield, Andy. "Henri Lefebvre. A Socialist in Space". *Thinking Space*. Ed. Mike Crang and Nigel Thrift, London: Routledge, 2000. 167-182.

Mezzadra, Sandro and Brett Neilson. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press, 2013.

Miéville, China. "The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety." *Historical Materialism*, 2.1 (Jan 1998): 1–32.

Monticelli, Rita. "Utopie, teorie critiche e 'contromemorie' dei *women's studies* e degli studi di genere." *Studi di genere e memoria culturale*. A cura di Vita Fortunati, Gilberta Golinelli, Rita Monticelli. Bologna: CLUEB, 2004. 87-112.

More, Thomas. *Utopia: A Revised Translation, Backgrounds, Criticism*. 3rd edition. Edited by George M. Logan. New York: W.W. Norton, 2010.

Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. New York: Verso, 2015.

Morris, William. *News from Nowhere. Collected Works of William Morris*. 1891. London:

- Routledge, 1992.
- Moylan, Tom. "Transgressive, Totalizing, Transformative: *Utopia's* Utopian Surplus." *Utopian Studies*, 29. 3 (2018): 309-324. *Project MUSE*, muse.jhu.edu/article/713605.
- . *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Edited by Raffaella Baccolini. Oxford: Peter Lang, 2014.
- . *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview, 2000.
- Moylan, Tom and Raffaella Baccolini. Introduction. *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. Bern: Peter Lang, 2007. 13-21.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Mumford, Lewis. *Storia dell'utopia*. Roma: Donzelli, 2008.
- Northover, Alan. "Strangers in Strange Worlds: Margaret Atwood's *MaddAddam Trilogy*." *Journal of Literary Studies*, 33.1 (2017): 121-137.
- . "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam Trilogy*" *Studia Neophilologica*, 88. 1 (2016): 81-95.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015.
- Park, E. Robert. *On Social Control and Collective Behavior: Selected Papers*. Chicago: University Chicago Press, 1967.
- Park, E. Robert and Ernest W. Burgess. *The City. Suggestions for Investigation of Human Behavior in Urban Environment*. Chicago: University Chicago Press, 1984.
- Paz, Mariano. "Subversive Topologies: Space, Time and Dystopia in the Films of Gustavo Mosquera." *Endangering Science Fiction Film*. New York: Routledge, 2016.
- . "South of the Future: An Overview of Latin American Science Fiction Cinema." *Science Fiction Film and Television*, 1.1 (2008): 81-103.
- Pezzini, Isabella. "Geografia." *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*. A cura di Vita Fortunati,

- Raymond Trousson e Adriana Corrado. Napoli: CUEN, 2003. 231-242.
- Platone. *La Repubblica*. Roma-Bari: Laterza, 2007.
- Popper, Karl. *The Open Societies and Its Enemies*, London: Routledge, 2002.
- Prieto, Eric. *Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Proietti, Salvatore. "Mondi fatti di parole: Ursula K. Le Guin e l'utopia della comunicazione." *Anarres* 1, primavera 2012. <<http://www.fantascienza.com/anarres/articoli/16/mondi-fatti-di-parole-ursula-k-le-guin-e-l-utopia-della-comu/>>.
- . "Sembrano sapere dove stanno andando. Note su fantascienza americana e diritti umani." Web. 20 aprile 2003. *Fantascienza.com*. <<http://www.fantascienza.com/6494/sembrano-sapere-dove-stanno-andando-note-su-fantascienza-americana-e-diritti-umani>>.
- Rutherford, Jonathan. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha." *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. 207-221.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- Sargent, Lyman Tower. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- . "The Problem of the 'Flawed Utopia': A Note on the Costs of Eutopia." *Dark Horizons*, Edited by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. London: Routledge, 2003.
- . "US Utopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities." *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*. Ed. Paola Spinozzi. Bologna: COTEPRA/University of Bologna, 2001. 221-232.
- . "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5.1 (1994):1-37.
- Sargisson, Lucy. *Contemporary Feminist Utopianism*. London: Routledge, 1996.
- Sassen, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton NJ: Princeton University Press, 2001.
- Scalvini, Maria Luisa e Fabio Mangone. "Città e architettura." *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi*

- tematici*. A cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson e Adriana Corrado. Napoli: CUEN, 2003. 355-374.
- Smith, Philip. "Shakespeare, Survival and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*." *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy*, 57.3 (2016): 289-303.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 2014.
- . *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 2011.
- . "Taking Space Personally" *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Edited by Barney Warf and Santa Arias. London: Routledge, 2009.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. New York: Viking, 2002.
- Sorrentino, Flavio. *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando Editore, 2010.
- Spencer, Douglas. *The Architecture of Neoliberalism How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*. London: Bloomsbury, 2017.
- Suvín, Darko. "Two Cheers for Essentialism and Totality: On Marx's Oscillation and Its Limits (as Well as on the Taboos of Post-modernism)." *Rethinking Marxism* 10.1 (Spring 1998): 66-82.
- . *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Tally, Robert T. *Spatiality*. London: Routledge, 2013.
- Thoreau, Henry David. *Walking*. Testo completo su *The Atlantic*: www.theatlantic.com/magazine/archive/1862/06/walking/304674/ (consultato il 13 maggio 2018)
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

- Vermeulen, Pieter. "Beauty That Must Die: *Station Eleven*, Climate Change Fiction, and the Life of Form." *Studies in the Novel*, 50.1 (2018): 9-25.
- Warf, Barney and Santa Arias, eds. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009.
- Wells, H. G. *When the Sleeper Wakes*. Classica Libris, 2018. Ebook.
- . *A Modern Utopia*. Musaicum Books, 2017. Ebook
- . *The Time Machine*. London: William Heinemann, 1895.
- Westphal, Bertrand. *Geocritica. Reale finzione spazio*. Roma: Armando Editore, 2009.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Abstract

La presente ricerca indaga le rappresentazioni dello spazio urbano nella letteratura distopico-fantascientifica contemporanea pubblicata negli ultimi dieci anni, in lingua inglese, e il rapporto che viene instaurato tra quello stesso spazio e i personaggi dei romanzi. L'analisi dei tre testi scelti, in tal caso tutte distopie critiche, mostra come a fronte di uno spazio distopico in cui la città è scomparsa e dove prevale la frammentazione in nuclei e comunità separate, il soggetto che incarna un impulso utopico elegge a propria forma di vita uno status diasporico, che diventa gesto politico nel momento in cui egli/lei si rifiuta di adattarsi alla realtà spaziale fortemente distopica in cui si trova. I romanzi qui analizzati possono essere considerati come eredi di Ursula K. Le Guin e del suo racconto "The Ones Who Walk Away from Omelas" (1973), dal momento che nel finale alcuni abitanti di una città che sembra essere a tutti gli effetti utopica, decidono di abbandonarla dopo aver scoperto una grande ingiustizia. Quale gesto di rifiuto, decidono dunque di mettersi in cammino verso una mèta non precisata e di non fare più ritorno.

La tesi è composta da cinque capitoli. Il primo capitolo ha l'obiettivo di esporre le teorie di riferimento della ricerca, con sezioni dedicate agli ambiti principalmente coinvolti: gli studi utopici, gli studi sullo spazio, gli studi dello spazio in letteratura, la nozione di diaspora mutuata dalla teoria postcoloniale, le teorie dedicate al camminare quale gesto culturale e politico, e il nomadismo. Il secondo capitolo è dedicato alla presentazione del corpus e al genere distopico con una specifica sezione sulle distopie critiche e il loro rapporto con la memoria. I restanti tre capitoli sono dedicati all'analisi dei seguenti romanzi: *On Such a Full Sea* di Chang-rae Lee (2014, cfr. Cap. 3), *Station Eleven* di Emily St. John Mandel (2014, cfr. Cap. 4) e *MaddAddam* di Margaret Atwood (2013, cfr. Cap. 5). Nelle conclusioni avanzo l'ipotesi che tali distopie critiche contemporanee elaborino una particolare tradizione utopica inaugurata dal testo di Le Guin "The Ones Who Walk Away from Omelas" (1973), nel quale il rifiuto della società ingiusta nella quale vivono, spinge un gruppo di abitanti di Omelas a partire per non tornare più, incarnando nella scelta di mettersi in cammino un vero e proprio gesto politico.