

Un attimo prima della catastrofe. Realismo e distopia tra “ridicole emozioni umane” e “soddisfazione del consumatore”

Alessia Polatti

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract (Italiano) Oggigiorno siamo bersagliati da immagini di crisi politiche, economiche, sociali e ambientali che producono ansie e malesseri psico-fisici negli abitanti del pianeta Terra. Il confine tra realismo e distopia è quindi diventato sempre più labile, anche in ambito letterario. Il presente saggio si propone di analizzare i tratti distopici presenti in alcuni romanzi contemporanei (*Generosity* di Richard Powers, *Solar* di Ian McEwan, *Pure Gold Baby* di Margaret Drabble, *The Last White Man* di Mohsin Hamid, *The Living Sea of Waking Dreams* di Richard Flanagan) che non possono tuttavia essere pienamente circoscritti né all’ambito del distopico né a quello del realismo. Ognuno di questi testi è ambientato in un tempo e uno spazio sinistramente familiari, in bilico tra il valore delle emozioni umane e la soddisfazione a tutti i costi del consumatore in una società mercificata. Le riflessioni proposte indagheranno se i romanzi contemporanei siano in grado di raccontare una società in cui può succedere di tutto, ovunque e a chiunque, nel bene e nel male, in un contesto in cui il più funesto degli ammonimenti della fiction distopica sembra diventare realtà.

Abstract (English) Images of socio-political, economic, and environmental catastrophes constantly hit our imaginary: wars and humanitarian disasters provoke anxieties and mental and physical diseases. So, the boundary between realism and dystopia has become even more brittle, also in literature. The present essay intends to examine the dystopian traits of some contemporary novels – *Generosity* by Richard Powers, *Solar* by Ian McEwan, Margaret Drabble’s *Pure Gold Baby*, *The Last White Man* by Mohsin Hamid, and Richard Flanagan’s *The Living Sea of Waking Dreams* – which cannot be properly considered as dystopian or realistic texts. Each novel is set in times and spaces that are weirdly familiar, where alienating presents and futures develop in-between human emotions and the satisfaction of the consumer in a mercified society. The essay will investigate if contemporary novels can resist and narrate the contrasting feelings deriving from the idea that everything can happen, everywhere and to anyone, in a world where also the most astonishing and baleful warnings of the dystopian fiction are becoming real.

Keywords dystopia; realism; contemporary literature; capitalism; social crisis

1. Introduzione: la narrazione letteraria oggi tra realismo e distopia

Il presente saggio si pone l'obiettivo di indagare come la letteratura anglofona degli ultimi anni racconti e risponda allo stato di perenne incertezza che caratterizza la società attuale, prendendo come spunto di partenza due concetti che sono stati protagonisti della letteratura mondiale e che oggi rivivono insieme sotto una nuova luce: realismo e distopia. Scrive, infatti, Francesco Muzzioli: “quel mondo [quello distopico] dove il clima è pessimo e si rischia la morte a ogni passo non è mica poi così lontano: non è altro che il nostro mondo di oggi” (Muzzioli 2007: 11). Muzzioli stesso rintraccia, quindi, un collegamento forte tra la realtà odierna e i tratti afferenti al mondo apocalittico tipici della distopia in letteratura. L'autore sottolinea, inoltre, come le rappresentazioni distopiche si siano diffuse con l'avvento della globalizzazione su scala planetaria (Muzzioli 2007: 11) e pertanto oggi possono essere ricollegate a ciò che tale avvento ha progressivamente prodotto: la crisi climatica, l'imbarbarimento della società e la depersonalizzazione del cittadino/consumatore dovuta all'eccessivo uso di Internet e social networks, e disturbi mentali e psicologici dovuti a fattori esterni alla psiche. Questi sono solo alcuni dei problemi che affliggono oggi la società, e sono tematiche ricorrenti nella letteratura attuale.

La discussione sul realismo in ambito letterario e filosofico ha una lunga tradizione, a partire dalle riflessioni di Platone e Aristotele sul rapporto tra finzione e non-finzione e la letteratura come imitazione della realtà (Barbero 2016: 120), fino al manifesto del Nuovo Realismo di Maurizio Ferraris (2012). Nel mezzo, dal realismo assoluto e naturalista di stampo ottocentesco al realismo critico di Giuseppe Zamboni (1930) relativo alla gnoseologia più pura e a come la mente umana arrivi alla conoscenza, si è arrivati al “realismo traumatico” odierno che spiega il mondo “dalla prospettiva della fine del mondo” (Ganguly 2020), e al realismo aumentato che ha a che fare con l'assenza di un vero tempo presente da raccontare e quindi si concentra su una “proiezione futuribile” (Deotto 2018) che, tuttavia, poco ha a che vedere con la fantascienza e molto c'entra con la realtà straniante in cui viviamo. Nuovamente torna in gioco il termine “realtà”; e questo perché la letteratura ha sempre avuto una sua intrinseca e ineliminabile vocazione a descrivere la realtà (Cabrero 2016: 12). Che, a volte, un approccio realista *tout court* venga meno come, ad esempio, nel caso del racconto postmoderno, poco conta perché “c'è sempre stata una letteratura che dall'alto delle sue invenzioni, da quella distanza del reale che sono le finzioni, non ha mai smesso né di rappresentare la realtà né di

parlare di essa” (Cabrero 2016: 12). La letteratura vuole quindi raccontare anche e soprattutto del vissuto, in un equilibrio continuo tra fiction e realtà che sta alla base dei romanzi più recenti. Ciò che sembra pertanto delinearsi è una narrazione che negli ultimi quindici anni ha trovato il perfetto punto d’incontro tra realtà e finzione nella definizione di realismo aumentato, che a questo punto può essere definito “realismo distopico”, una sorta di crasi tra il romanzo distopico e quello realista.

Se partiamo dalla laconica ricostruzione di Mark Fisher (2009), secondo cui “quello che oggi va sotto la voce di ‘realistico’ fino a non molto tempo fa era ritenuto ‘impossibile’” (Fisher 2018a: 52), la distopia può certamente essere legata alla realtà. Il concetto di “distopia” nasce nel XIX secolo in contrapposizione all’idea di utopia proposta da Thomas More all’inizio del periodo coloniale sulla spinta dell’ottimistico sentimento di espansionismo dell’impero britannico. Nel Settecento inizia poi a prendere vita una nuova forma di utopia in cui convivono sentimenti contrastanti di odio e amore per la società imperialista, che portano alla definitiva consacrazione del genere distopico alla fine dell’Ottocento. Il termine “dystopia” fu, in effetti, utilizzato per la prima volta nel 1868 in ambito parlamentare in Inghilterra per indicare piani governativi che erano “too bad to be predictable” (Stock 2019: 26). Per cui la relazione tra narrazioni distopiche ed elemento politico è molto pertinente: il mondo che cambia in un immaginario distopico ha decisamente a che fare con l’intervento politico, come si evince anche dai testi che saranno presi in esame. La fiction distopica è solitamente ambientata nel futuro per poter riflettere sugli spunti politici e sociali del presente e su come si sia arrivati a un determinato punto, spesso di rottura e di crisi rispetto al passato. Il futuro ha, pertanto, un sapore nostalgico, e il romanzo distopico ha il compito di essere una rappresentazione critica culturale e attiva del discorso politico. Inoltre, siccome “our cognitive frameworks are produced in and through the stories we tell ourselves” (Shepherd 2013: 3), la distopia può essere intesa come un “world building”, oltre che una critica a valori di stampo illuminista come la fiducia incondizionata nella razionalità e nella mente umana.

Ciò che questo saggio intende indagare non è tanto il grado di realismo o distopia presente in testi che non sono tendenzialmente classificati come realisti e/o distopici, quanto il loro coinvolgimento nel tentativo di spiegare il reale, che oggi appare gioco forza più distopico che mai. Perché la distopia non è più finzione o preannuncio di un disastro futuro, ma è presente, è la logica del “tutto vale che ci ha portato alle catastrofiche conseguenze che sono oggi sotto gli occhi di tutti” (Cabrero 2016: 16). E qui entra in scena il pensiero

postmoderno del secondo Novecento, il quale si è molto occupato della definizione di realtà e di come essa possa essere interpretata dalla letteratura. In un mondo in cui le immagini e il fittizio imperano sul reale, e il cittadino di stampo illuminista si è trasformato nel consumatore capitalista, anche a livello culturale, le politiche sociali ed economiche hanno assunto un nuovo contorno nell'ambito del realismo letterario (Fisher 2018a: 142). I prodotti del realismo oggi non possono essere equiparati a un "mero riflesso del modo di produzione, dal momento che la sopravvivenza e il ritorno di pratiche culturali beneficiano di cambiamenti, sovrapposizioni, rielaborazioni e ri-codificazioni" (Gatto 2016: 83). Il realismo letterario contemporaneo racconta quindi una realtà nuova, che ha a che vedere sia con il presente, sia con il tempo futuro degli eventi storici. Oggi tali eventi sono di stampo fortemente traumatico, e riguardano tematiche importanti quali la questione climatica e l'impatto infestante dell'uomo sul pianeta; la crisi e l'imbarbarimento di una società disfunzionale in continua, e forse eccessiva, evoluzione; la depersonalizzazione promulgata dai social e dalla tecnologia (Kardaras 2022); la noncuranza nei confronti di chiunque sia Altro; e i disturbi mentali collegati alla società del benessere indagati da vari saggi da una prospettiva sociologica e culturale (Blanco & Diaz 2007; Knifton & Quinn 2013). Se da un lato l'ormai evidente impatto climatico dell'uomo sul pianeta ha dato vita in letteratura a numerose forme di ibridismo tra distopia e realismo – con testi che narrano di futuri indesiderabili con un focus sui possibili effetti immediati della catastrofe causata dal *climate change* – dall'altro, il collegamento tra distopico e reale ha evidenziato anche il collasso dei rapporti sociali dovuto a un'eccessiva dipendenza dalla tecnologia, l'instabilità economica e le divisioni sociali (Johns-Putra 2016: 269). Si delinea così una "risk society" che è costantemente concentrata sulle risposte da dare alle insicurezze e agli eventi aleatori della vita dell'individuo (273). La teoria dell'Antropocene che ci invita a riflettere su quanto l'uomo stia distruggendo l'ambiente e la civiltà generandone una crisi esistenziale (Chakrabarty 2009: 212) può, a mio avviso, essere ricollegata a una riflessione sull'impatto che tale crisi sta avendo sull'intera società e sulla psiche umana. La progressiva destabilizzazione dell'ordine sociale, inteso come il modo in cui percepiamo il mondo attraverso le esperienze quotidiane e il valore che gli attribuiamo (Blanco & Diaz 2007: 61), è direttamente collegata al cosiddetto "social wellbeing", composto dall'integrazione, l'accettazione, il contributo e la coerenza sociali (Stewart-Brown 2013: 35). Quando vengono a mancare questi elementi di coesione, anche la salute mentale dell'individuo ne risente, ed è

necessario trovare vie alternative per dare un senso alla propria vita (Hanlon & Carlisle 2013: 7).

Di questi temi trattano i romanzi prescelti, e lo fanno attraverso l'incontro tra realismo e distopia: in questo modo è possibile tenere viva quella dialettica tra destino individuale e storia collettiva che permette alla letteratura di mantenere un ruolo centrale nel pensiero culturale poiché i testi, dalla fine dell'Ottocento in poi, non sono opere "introspettive" (Jameson 2003: 207), ma pienamente immerse nella società del loro tempo. Il realismo a questo punto ha una grande possibilità: quella di individuare e descrivere nei prodotti della cultura di massa "un lavoro di trasformazione, che *opera sulle ansie e sulle fantasie politiche e sociali*, le quali devono avere qualche presenza effettiva nel testo della cultura di massa per poter essere in seguito 'gestite' e 'represe'" (Jameson 1992: 31; corsivo mio). Questo può diventare un realismo capace di assumere su di sé la crisi attuale e la sua reificazione.

Punto cruciale di tale riflessione è il fatto che il realismo che si prospetta nell'immediato futuro è un realismo distopico, ben lontano da quell'ottimistica 'utopia realista' definita da Sousa Santos come "l'inizio della costruzione di un futuro altro – ma non in un altro luogo, bensì qui ed ora. Se è vero che le utopie hanno il loro tempo, il nostro tempo è precisamente il momento esatto delle utopie realiste" (Sousa Santos 2013: 212). A undici anni di distanza da quest'assunto, sembra invece plausibile che il nostro è il tempo delle distopie realiste o del realismo distopico. E lo sottolinea anche il filosofo Gianluca Cuozzo, esplicitando come la fantascienza e la distopia possano essere i generi letterari che meglio si legano alla filosofia postmoderna nel descrivere quel "lento logorio della realtà che va di pari passo con la costruzione della più grande utopia occidentale: il capitalismo" (Cuozzo 2016: 100). Qui entra in gioco una certa tensione tra mondo reale e fantasmagoria allucinata creata anche dai media e dalla tecnologia attuale, che trova la sua espressione ideale nel mito del 'Grande Fratello' di orwelliana memoria. Se l'autorità suprema che assoggetta e tutto controlla è stata rappresentata come ostile e stringente durante la Guerra Fredda, negli ultimi vent'anni ha ricevuto un imponente restyling, anche per sponsorizzare i benefici del controllo capitalista high-tech. Secondo Andrejevic, la sua riabilitazione, anche a mezzo televisivo, è una componente cruciale dell'economia basata sul controllo della sfera privata (Andrejevic 2002: 252). Controllo che domina sui consumatori – non più cittadini quindi – e sulla diffusione di informazioni attraverso tecnologie di comunicazione interattiva, tra cui i social networks. Oggi, tale condizione di controllo si è definitivamente affermata come icona culturale pop, mentre la vita

quotidiana di ognuno è sempre più concepita come “a neverending cultural work” attraverso cui individui “producono” significati, strutture e organizzazioni sociali, così come le loro identità e quelle delle persone che interagiscono con loro (Caron & Caronia 2007: 32). L’individualità si sposa quindi con l’idea di massa: tutti possono partecipare al processo di mercificazione della società odierna, e anzi sono spinti sempre più a forgiare e a soddisfare i propri desideri senza limiti economici o morali. Siamo quasi letteralmente infestati da messaggi pubblicitari e da campagne propagandistiche in ambito politico che ci promettono la felicità e la soddisfazione in un prossimo futuro. Come ha perfettamente esemplificato Mark Fisher, il sistema attuale riesce così sia a indebitare che a recludere: “indebitati, e otterrai lo stesso McLavoro che avresti ottenuto lasciando la scuola a sedici anni” (2018a: 67). Il termine ‘infestati’ non è usato a caso: Fisher ha definito il concetto di *hauntology* per descrivere la nostalgia per un futuro perduto, che viene precluso a prescindere, nonostante le promesse politiche e sociali. Per Fisher l’immaginario politico retorico degli anni Duemila è caratterizzato da fantasmi e stili del passato e del non-più-possibile. Da qui il concetto di “realismo capitalista”, che a mio avviso va ad affiancarsi a quello di realismo aumentato e realismo distopico: lo slogan pro-capitalismo anni Ottanta *There is no alternative* di Margaret Thatcher è stato introiettato anche da chi non era un ultra conservatore di destra, unendo in maniera distopica cultura pop e malattia mentale, burocrazia e catastrofe ambientale, come vedremo nei testi prescelti per l’analisi, perfette rappresentazioni di quella che è la società attuale, raccontata un attimo prima della catastrofe.

2. La normalizzazione della crisi globale: cambiamento climatico, (finto) benessere materiale e salute psico-fisica

I primi immaginari distopici proponevano un contesto narrativo innovativo che presupponeva per i lettori l’immersione in mondi nuovi e differenti. Ora, invece, la distopia appare sempre più come una disamina dell’azione del nostro tempo, della nostra realtà. La crisi globale di stampo economico, sociale e climatico non ha più un’origine precisa e, pertanto, una presupposta fine, ma è perennemente attraversata (Fisher 2018a: 27), e questo minaccia il futuro della Terra e dei suoi abitanti. Tale condizione postmoderna e postfordista ci ha obbligati a riscrivere anche il passato e il presente, abituandoci a un mondo in cui il benessere psichico e la dignità personale sono diventati merce di scambio

e lo sfruttamento camuffato da ragioni politiche è stato sostituito da uno sfruttamento ancora più spudorato e brutale (2018: 31). Tale depauperamento di valori interessa anche la condizione del pianeta, attraversato da una crisi climatica che però ha molto a che vedere con i temi del capitalismo, della salute psico-fisica e della mancata cura e attenzione verso l'Altro.

2.1. Il disastro climatico e lo sfacelo del corpo e della mente

Le conseguenze del cambiamento climatico rientrano a tutti gli effetti in una forma di narrazione che unisce realismo e distopico: fanno parte della vita di tutti i giorni e possono avere degli effetti apocalittici sul futuro nostro e del pianeta, soprattutto quando non si ha cura né dell'uno né dell'altro.

Il professor Michael Beard di Ian McEwan in *Solar* (2010), ad esempio, è un obeso la cui patologica voracità per il cibo – il suo corpo è un “universo in espansione” (McEwan 2010: 223) – rispecchia anche la sua tronfia personalità di scienziato ecologista. Egli pensa erroneamente di aver raggiunto il vertice della sua carriera in quanto vincitore di un Nobel e promotore della realizzazione di un innovativo impianto energetico che sfrutta il principio della fotosintesi delle piante. In realtà è un uomo profondamente depresso, che ha rubato il progetto a un neolaureato molto più in gamba di lui; la sua vita sregolata a livello di appetiti, sia fisici sia sessuali, è metafora del suo scarso interesse per il benessere del pianeta e per la situazione disperata in cui versa insieme ai suoi abitanti. In *Solar*, McEwan tratta il tema ambientale creando un parallelo con la squallida vita privata e sentimentale di Beard: al professore non importa realmente né di quello che accadrà al pianeta, né del suo lavoro – “il suo interesse per la tecnologia era ancora più fiacco di quello per la climatologia” (McEwan 2010: 30) – esattamente come non si cura di sé e della sua salute, anche se cosciente del proprio sfacelo:

Lo stress di Beard si manifestò inizialmente attraverso episodi di dismorfismo, o forse fu vero il contrario, vale a dire che Beard si ritrovò all'improvviso guarito da tale disturbo. Finalmente, si riconobbe per quello che era. [...] L'assurdo avanzo di chioma ad altezza lobo dell'orecchio che eroicamente contrastava la sua calvizie, il recente festone di adipe che gli penzolava sotto le ascelle, l'ottusa innocenza del turgore accumulato su stomaco e didietro. (McEwan 2010: 8)

Il corpo in disfacimento di Beard richiama la condizione della Terra, e il desiderio dell'autore di ricreare tale connessione è evidente anche quando Beard e altri scienziati e artisti "sensibili ai cambiamenti climatici" (McEwan 2010: 56) compiono un viaggio al Polo Nord. In realtà, di sensibile questa missione ha ben poco, se non il suo impatto sull'ecosistema circostante, dato che mentre a pochi chilometri si trova un "ghiacciaio in sensazionale fase di ritiro", loro godono di tutti gli agi, tra cui uno "chef italiano di rinomanza internazionale" e una guida armata che "avrebbe tenuto a bada gli orsi polari predatori" (McEwan 2010: 57).

D'altronde, "alla colpevole emissione di biossido di carbonio prodotto da venti voli andata e ritorno più scorribande in motoslitta e sessanta pasti al giorno serviti in un ambiente polare si sarebbe rimediato con la posa di tremila alberi in Venezuela" (McEwan 2010: 57). La spedizione mette ancora più in risalto lo stato depressivo in cui versa il professore, poiché lo pone di fronte "all'idiozia della propria esistenza" (McEwan 2010: 82). Che il pianeta sia spacciato Beard lo intuisce guardando il disordine nello spogliatoio in cui tutti i partecipanti al viaggio si cambiano: "Quattro giorni prima, la stanza era partita in ordine, con tutto l'equipaggiamento appeso o ritirato sotto i vari attaccapanni numerati. Risorse limitate, equamente distribuite, che risalivano all'età dell'oro di un passato recente. E adesso, solo rovina" (McEwan 2010: 96). Lo scienziato si domanda sgomento come potranno rimettere in sesto la Terra se non riescono nemmeno a tenere pulito uno stanzino, e la sua incredulità appare ancora più evidente perché "nessuno, pensò Beard, ammirando la propria magnanimità, si era comportato male" (McEwan 2010: 96), ossia non è colpa di nessuno, apparentemente, se lo spogliatoio è ormai nel caos. Che l'uomo sia un essere invasivo è ormai chiaro quando McEwan lo paragona a un "lichene in espansione, a un'infestante crescita di alghe, a una muffa che ricopra un frutto molle" (McEwan 2010: 133-134), così come l'appartamento di Beard è "un letamaio" (McEwan 2010: 132). In queste descrizioni che spaziano dalla vita privata a quella pubblica del professore, vi è lo stesso nichilismo gioioso, vacuo e beffardo che si cela dietro al disinteresse nei confronti dei pericoli insiti nella crisi ecologica. Il fatto è che il personaggio di McEwan tratta tutto con un atteggiamento di ironica distanza tipico del capitalismo postmoderno, che dovrebbe "immunizzarci da ogni fanatismo e abbassare le nostre aspettative" per proteggerci da disastri, terrore e totalitarismi (Fisher 2018a: 31). Beard non crede neppure nella salvifica possibilità di affidarsi alla narrazione della crisi climatica poiché è una "visione ubriaca della realtà" (McEwan 2010: 177). L'autore sembra voler suggerire che per salvare il nostro futuro da una

catastrofe distopica c'è bisogno di qualcosa di più; il singolo individuo non può fare molto (Deotto 2021: 247) se la virtù di pochi non è accompagnata da una ristrutturazione culturale. Inoltre, McEwan sembra condividere la posizione di Fisher secondo cui:

anziché affermare che ognuno di noi è responsabile per i cambiamenti climatici e che tutti dobbiamo fare la nostra parte, sarebbe più appropriato dire che nessuno lo è, ed è proprio questo il problema. La causa della catastrofe ecologica è una struttura impersonale che, nonostante sia capace di produrre effetti di tutti i tipi, non è un soggetto capace di esercitare responsabilità. Il soggetto che servirebbe, un soggetto collettivo, non esiste. (Fisher 2018a: 130)

È, quindi, necessario impegnarsi da un punto di vista collettivo e culturale, per contrastare anche l'attuale "desacralizzazione della cultura" (Fisher 2018a: 32). E invece la società in quanto insieme di cittadini che si assistono a vicenda non esiste più; e questo è evidente da come vengono trattati, non solo la crisi climatica, ma anche i problemi psico-fisici delle persone.

La questione della catastrofe climatica in corso è profondamente legata al tema della salute mentale poiché alcuni disturbi psichici, così come le variazioni climatiche, non sono fatti naturali, ma politici – tanto che Oliver James parla di una "epidemia da stress emotivo" (2009: 55) causata dal sistema capitalista e dall'ansia per il futuro del pianeta. Questo è un punto forse controverso, ma ormai ampiamente dibattuto, dato che è dimostrato che le ansie depressive di molti oggi siano dovute alle pressioni esterne di una società in cambiamento, più che a un deficit biochimico (Fisher 2018a: 91), al pari dei cambiamenti climatici causati dall'azione dell'uomo.

2.2 Salute mentale, epidemie e depersonalizzazione di massa

Lo stato in cui versa il pianeta Terra ha avuto una serie di ripercussioni fondamentali anche sulla salute mentale degli uomini e delle donne negli ultimi decenni. L'interesse per il benessere psicofisico dell'essere umano è certamente aumentato, ma è comunque sopravvissuta una ghettizzazione nei confronti di coloro che ammettono di essere fragili e di subire lo stress psicologico dell'odierno sistema. Tale stato è dovuto sia al bisogno di sfuggire al sistema capitalistico, sia alla tensione di una vita che è, sì più libera, ma anche più caotica e bistrattata. Così il numero di persone che soffre di disturbi mentali è quasi raddoppiato negli ultimi venticinque anni del Novecento (Fisher 2018a:

82). Ciò anche a causa di un mix letale di aspirazioni, aspettative e fantasie che ha inculcato nei giovani l'idea che bastasse l'impegno e il talento per risalire la scala sociale, e che se non si riesce nell'intento è solo per propria colpa.

Non è quindi un caso che il tema della salute mentale sia esplicitato nei romanzi che rappresentano questa realtà distopico/straniante. In *Solar*, a differenza di quanto teorizzato da Moussier (2021: 10) che parla di una sorta di processo di negazione del protagonista Michael Beard nei confronti della decadente condizione fisica, sia sua sia del pianeta – in linea con le teorie che legano *climate fiction* e *trauma studies* (Kaplan 2015) – il personaggio del professore obeso rispecchia, a mio avviso, l'apatia e la rassegnazione tipiche dei malati di depressione che si vedono costretti ad affrontare l'atmosfera attuale di permacrisi¹: Beard è attraversato da un "brio [...] fasullo, frutto dello shock, dei farmaci e dell'alcol. [...] No, non poteva reggere, tutto quell'ottimismo lo devastava" (McEwan 2010: 82). È un uomo depresso che preferisce cullare un senso costante di indolenza e torpore piuttosto che lasciarsi andare alla positività. Questo lo porta a dissociarsi dalla realtà, visto che non crede nella possibilità di un cambiamento (66), e a manifestare forme di nichilismo e di "psychic numbing" (Moussier 2021: 20), ossia il suo torpore sarebbe un tentativo di anticipare l'inevitabile stato di "lutto" dovuto alla situazione globale attraverso una forte dose di cinismo e ironia. Nelle sue *Considerazione Inattuali* (1873), Nietzsche già parlava di un'epoca impregnata del rischio di un'eccessiva autoironia, e ancora peggio di un cinismo pervasivo, poiché l'eccesso di autoconsapevolezza condanna all'indebolimento e alla decadenza, sia fisica sia mentale, come succede a Beard.

Ma il tema della malattia che colpisce il fisico così come la mente è un leit motif anche degli altri romanzi. Anna, la protagonista australiana di Richard Flanagan in *The Living Sea of Waking Dreams* (2020) sta letteralmente e lentamente svanendo arto dopo arto, organo dopo organo. Anna è come il mondo che la circonda, martoriato dagli incendi avvenuti in Australia nel 2019, sono entrambi fragili e bisognosi di cure e attenzioni. E anche sua madre lo è: Francie ha ottantasei anni e la sua salute sta peggiorando al punto che deve essere ricoverata per non svanire, sia nel corpo sia nella mente, visto che è anche

¹ Il termine "permacrisi" è un neologismo apparso nel vocabolario Treccani nel 2022 e indica una "condizione di crisi permanente, caratterizzata dal susseguirsi e sovrapporsi di situazioni d'emergenza". Spesso è legato a "cambiamenti climatici, guerra e malattie infettive". È un "periodo esteso di instabilità e insicurezza [...] un'ansia costante, una sopravvivenza in bilico tra la preoccupazione per quel che accade e per quel che ancora potrà accadere". Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/neo-permacrisi_%28Neologismi%29/ (ultimo accesso 31/12/2023).

malata di demenza senile. La piaga della “sparizione” che colpisce non solo Anna e la sua famiglia, ma tutti gli abitanti della Terra, è sintomatica della crisi di una società malata, mentre la memoria e la mente di Francie sono frammentate esattamente come la società che le circonda. Flanagan stesso scrive che “il mondo era frammenti” (2022: 79). Inoltre, l’autore australiano condivide la posizione di Deotto, il quale collega tale frammentarietà all’esaltazione del futile nel mondo attuale (Deotto 2021: 85), quando afferma che:

la vita continuava più o meno come sempre, pensava Anna. Nelle grandi città c’erano problemi più urgenti: che il trasporto pubblico continuasse a funzionare e l’immondizia a essere raccolta; che si pagassero e poi si spendessero gli stipendi; erano così tante le merci da comprare e vendere e distribuire insieme all’idea che le cose superflue erano necessarie, persino fondamentali, e il grande carrozzone andava avanti anche quando altre vite si fermavano o diventavano troppo grottesche e spaventose per contemplarle. [...] Paradossalmente [...] le sparizioni diventavano una storiella sepolta in qualche sito di controinformazione. (Flanagan 2022: 199-200)

L’elemento distopico delle “sparizioni” è conseguenza di una crisi sociale dovuta alla chimera di una continua crescita di stampo capitalista che impone il dover produrre e consumare sempre e comunque. Si tratta “dell’acosmismo hegeliano dell’uomo contemporaneo, con la possibilità concreta di trovarsi a vivere, da un istante all’altro, in un tempo dal decorso profondamente alterato, in cui nulla di ciò che era noto e familiare sembra più esistere” (Deotto 2021: 121). Esattamente come accade nel romanzo di Flanagan, in cui le persone semplicemente scompaiono pezzo dopo pezzo, in una lenta e straniante agonia che è tuttavia indolore, visto che non provano nulla e sono totalmente anestettizzate nella loro accidia. Non vi è una reazione, né alla sparizione fisica e identitaria degli esseri umani né a ciò che ha portato a tutto questo, ossia l’accettazione progressiva di un sistema in cui “realtà e identità vengono aggiornate alla stessa maniera di un software” (Fisher 2018a: 116). Perciò stupisce poco che nel presente continuo che caratterizza la temporalità moderna “uno dei principali sintomi di ansia culturale siano i disturbi della memoria” (2018a: 116), di cui è affetta ad esempio Francie. Il romanzo di Flanagan affronta questa realtà, andando ad attaccare la rassegnazione umana all’estinzione, la noncuranza nei confronti dell’Altro e il vuoto creato dalle nuove tecnologie e i media, che dovevano migliorare la vita umana, e non depersonalizzarla:

per un po' Anna cercò di parlarne, ma [...] appena accennava a un naso o a un lobo scomparsi, gli altri si mettevano a parlare di politica Netflix TikTok. [...] Parlava di occhi mancanti e loro parlavano del primo ministro. Parlava di figli che scomparivano e loro parlavano di stress da mutuo. Per nominare le cose che gli stavano sotto quello che un tempo era un naso, nessuno aveva le parole. [...] forse più il mondo essenziale spariva, più la gente aveva bisogno di fissarsi sul mondo inessenziale. (Flanagan 2022: 200)

Questa vera e propria depersonalizzazione dell'essere umano era stata già delineata nel 1975 come: "The process of being dissolved, of losing identity, personality, the 'I'. A mental phenomenon characterized by loss of the reality of oneself. It often carries with it loss of the sense of reality of others and the environment" (Kneupper & Rubin 1975: 284-285); o anche come "a mode of experience in which the person experiences himself as an alien. He has become, one might say, estranged from himself. He does not experience himself as the center of his world, as the creator of his own acts" (Fromm 1955: 111). Queste definizioni si avvicinano moltissimo al mondo straniante, ma incredibilmente familiare, descritto da Flanagan, in cui le persone sono schiave di un processo di perdita identitaria che si lega alla depersonalizzazione tipica del mondo dei social e di Internet. In psicologia e sociologia questa condizione viene definita "un output del sistema sociale" (Kneupper & Rubin 1975: 169) in cui l'uomo è sempre più solo, alienato e isolato (170).

La piaga delle sparizioni umane di Flanagan ricorda molto quella raccontata da Mohsin Hamid in *The Last White Man* (2022), in cui invece vi è una vera e propria 'epidemia' di *Blackness*, nel senso che tutti i bianchi del pianeta stanno scomparendo perché diventano neri, causando stress sociale e sommosse a livello globale. Il risultato finale assomiglia molto al post-Covid: la gente fatica a riappropriarsi della normalità avendo ognuno subito delle conseguenze sulla propria pelle e vita (Hamid 2023: 112). La storia narrata da Hamid è molto vicina al terreno del distopico anche se, come per gli altri romanzi di cui si è trattato finora, presenta tratti fortemente inseriti nel contesto reale, su tutti la recente esperienza pandemica. Inoltre, Flanagan e Hamid richiamano senz'altro l'idea di *weird* e *eerie* di Mark Fisher (2018b): *weird* è la presenza di qualcosa che è fuori posto, che non torna, come la nuova carnagione scura di coloro che prima erano bianchi in Hamid. *Eerie* è invece un'assenza, esattamente come le facce e gli arti che scompaiono in Flanagan. Questi due fenomeni creano una frammentazione identitaria che richiama l'immagine dello specchio che si infrange rimandando un nuovo riflesso di sé stessi, come se si fosse un'altra persona – o lo si fosse sempre stati. Entrambi i concetti

racchiudono, inoltre, una sorta di rassegnazione e una calma inquietante, in cui i nostri sistemi di riferimento appaiono obsoleti. Nel libro di Hamid la gente bianca sembra perdere la propria identità solo perché diventa nera, salvo poi capire che questo cambiamento non sarà la fine del mondo ma solo un nuovo inizio. Nel libro di Flanagan, invece, i bianchi perdono la faccia e scompaiono a causa del loro isolarsi nella rete e del votarsi ad attività consumistiche solo all'apparenza produttive, ma che non gli permettono di partecipare al processo decisionale sociale: se i cittadini si considerano “as being part of a system, having an influence on the system, and affecting its growth or retardation, this seem to promote loyalty and responsibility toward the system” (Kneupper & Rubin 1975: 175). Mentre oggi accade esattamente il contrario, soprattutto per i più giovani, dimenticati dalle scelte della politica e per questo sempre più vicini al nulla delle interazioni social: “We would recognize that there are new technologies. But we would see no signs of new social relations, values, goals, or whatever. Technologies change, but society stands still” (Robins & Webster 1999: 234). Non a caso Gus, il figlio della protagonista Anna, è il primo a perdere completamente il volto dopo essersi definitivamente isolato nella rete e nelle chat (Flanagan 2022: 197). Questa situazione danneggia il corpo ma anche la mente, e Francie, nonostante sia demente e moribonda, sembra l'unica a capire la situazione: “Solo la madre, che forse ormai era demente, vedeva Anna non come una cosa, un oggetto, bensì come un essere umano che soffriva” (126). Francie è l'unica che non nega la sparizione della figlia, che non si volta dall'altra parte, che non si vuole adattare a diventare “più resilienti” (126). Flanagan sembra dirci che l'essere umano sta sparendo e sta trascinando con sé tutto e tutti, e questo anche a causa dell'ossessione per una ‘felice’ e costante crescita, personale e pubblica.

2.3 Ricerca della felicità e dell'appagamento nella società del controllo

Anche in *Generosity* (2009) di Richard Powers sono presenti i temi legati al malessere psico-fisico della società odierna uniti alla ricerca del benessere costante. La rifugiata di guerra Thassa viene studiata e trattata come avesse un disturbo della personalità solo per il suo potente ottimismo e la sua mancanza di cinismo, due caratteristiche del tutto incompatibili, secondo il pensiero occidentale, con le dure vicissitudini che la ragazza ha dovuto affrontare nella vita. L'aspetto più interessante è che Powers affronta il tema della biotecnologia e della ricerca della felicità nella società postmoderna attraverso il tema della scrittura e il racconto della realtà: il protagonista del romanzo è infatti il

professore di Thassa, Russell Stone, docente a contratto di scrittura creativa dell'università di Chicago con un passato da scrittore di racconti da lui stesso definiti "personali" (Powers 2021: 30), ossia tratti dalla propria esperienza diretta. Il dilemma posto nel corso del romanzo va ad affrontare quindi anche il tema del realismo in letteratura: bisognerebbe inventare storie o mettere per iscritto quello che succede per davvero? Qual è il vero valore del racconto del reale oggi? Raccontare la storia di Thassa, rifugiata berbera ma ragazza sempre entusiasta e propositiva nei confronti della vita – viene infatti ribattezzata *Generosity* – sarebbe l'occasione perfetta per rilanciarsi come autore, tuttavia Stone non vuole sfruttare le vicissitudini e la luminosità della sua allieva svendendola all'opinione pubblica o alla ricerca scientifica che vorrebbe sapere di più sul suo "patologico" ottimismo. Thassa è certamente priva di quel realismo deprimente – vedi il professor Beard – in cui il gusto pruriginoso per il privato la fa da padrone tra "blog, mashup, reality, processi televisivi, programmi dove si chiacchera", in cui "tutto è diventato confessione" (26). Powers scrive che "i nuovi fatti sono i sentimenti. La nuova storia è il memoir" (26); ma alle riflessioni sul senso del racconto personale e realista si aggiunge una dose di distopia e fantascienza, nel momento in cui talk show e scienziati biotecnologi si interessano alla storia di Thassa per ricavarne, in modi diversi, dei profitti. Qui Powers gioca con l'ignoranza dei più, in un contesto in cui "tanti pensano che sia tutta fantascienza. Del resto viviamo in un paese in cui il 68% della gente non crede nell'evoluzione" (37), e inserisce elementi di quello che è stato teorizzato come transhumanism, ossia una corrente che punta a "increase human health-span, extend our intellectual and physical capacities, and give us increased control over our own mental states and moods" (Bostrom 2005: 202). A questo punto sembrerebbe quindi che aumentare il nostro livello di felicità in laboratorio possa essere più che una chimera. Ed è quello che cercano di fare il professor Kurton e il suo team studiando il gene della felicità di Thassa, sempre che riescano a isolarlo. In realtà, la ricerca di tale gene è solo un espediente che permette a Powers di ragionare sulla nostra società malata di rapido accumulo e che per questo, non appena si sparge la notizia della "strana" felicità di questa ragazza Altra, vorrebbe ottenerla come fosse un bene di consumo.

Siamo, insomma, nell'era della definitiva "mass customization": tutto è perfettamente tagliato sul consumatore. Siamo di fronte a una costante ricerca della sua felicità, quindi, che però è viziata dal controllo su di esso. E in *Generosity* questo si evince dall'interesse del pubblico per la vita privata di Thassa che si rifà a un bisogno di voyeurismo unito all'ossessione per la fama tipici del contesto televisivo e dei media contemporanei. Chi partecipa e segue

tali “realtà” lo fa per un bisogno di apparire, in maniera quasi “patologica”, come nota Mark Andrejevic (2002: 253). L’ambiente straniante e distopico congeniato da Powers prende spunto anche dal contesto mediatico poiché “la possibilità trae origine dal terrore. Una bella fetta di telespettatori ha una brama smodata per tutti i modi più avanguardistici in cui quei congegni divini [gli ultimi ritrovati della scienza e tecnologia] distruggeranno la sua vita” (Powers 2021: 99). Tecnologia e nuovi media concorrono a “reinforce the notion that a surveillance-based society can overcome the hierarchies of mass society” (Andrejevic 2002: 253). Ciò è vero anche per i “programmi-verità”, come ad esempio il programma televisivo in stile Oprah Winfrey Show a cui Thassa si vede costretta a partecipare perché convinta, nella sua generosa ingenuità, che in questo modo placherà la morbosa curiosità nei suoi confronti. Quello che accade durante il dibattito è invece una dimostrazione del potere di controllo che la società può attuare sui suoi cittadini: “L’ingenua si sedette, circondata dai suoi esaminatori, davanti a un pubblico caricato da un’esaltazione da network, indeciso fra le due frenesie primigenie che lo alimentavano: speranza e dubbio. [...] l’algerina era nell’occhio del ciclonico show, in un luogo lontano e impenetrabile, a tirarsi uno scialle immaginario sopra le spalle [...]” (Powers 2021: 334). La ragazza va in confusione non appena l’intervistatrice Oona inizia a tartassarla di domande inopportune e sciocche:

O. Lei si definirebbe una delle persone più felici che siano mai nate?

T. Ma figuriamoci! Perché dovrei?

O. [...] Quanto della sua felicità personale dipende dai geni? [...]

T. Come faccio a saperlo, Oona? Del resto che significa?

[...] O. Okay, mettiamola così. I suoi genitori erano felici?

T. I miei genitori hanno vissuto per tutta la vita in guerra. Non hanno mai conosciuto la loro lingua. Chiunque era un nemico e poi sono morti. Quanto è felice la maggior parte degli americani?

Gli americani in sala erano tutt’altro che contenti. Molti sembravano pronti a pretendere un rimborso emotivo. Qualcuno aveva ingannato il pubblico. La donna dal temperamento perfetto non era neppure simpatica. Era stizzosa. E il pubblico era caduto vittima di un intricato tiro mancino. (Powers 2021: 335-336)

Il pubblico vuole controllare la vita di Thassa attraverso la conoscenza del suo segreto, ma Thassa non è un miracoloso scherzo della natura. È un essere umano con tutte le sue sfaccettature, solo priva di quella cinica ironia che caratterizza la società odierna e pertanto non risente di quella che è l’“impotenza riflessiva” (Fisher 2018a: 58) del nostro tempo: sappiamo che le

cose vanno male, ma anche che non possiamo fare nulla per cambiarle. Ciò crea stati depressivi: si viene a creare una specie di “edonia depressa”, ossia una continua ricerca del piacere che però non può essere appagato, esattamente come accade agli spettatori che osservano la stizzita Thassa.

Anche questo è sintomatico della società del controllo messa in scena da molti romanzi contemporanei, nonché del realismo distopico in cui viviamo.

A questo punto è lecito domandarsi se scrivere un racconto realista abbia ancora senso. Ed è quello che fa Russell Stone nel momento in cui ammette di non riuscire più a scrivere perché sente che “siamo infestati da questa roba” (Powers 2021: 233), ossia da una promessa di raccontare la realtà a tutti i costi. Tanto che anche la, in realtà banale, storia di ottimismo della rifugiata Thassa viene venduta come un esempio di sincera e costante felicità. La cosa importante è proporre una situazione come “reale”, ossia vera, autentica: “Being ‘real’ is a proof of honesty, and the persistent gaze of the camera provides one way of guaranteeing that ‘realness’. [...] Submission to comprehensive surveillance is a kind of institutionally ratified individuation: it provides the guarantee of the authenticity of one’s individuality” (Andrejevic 2002: 266). Attenersi all’attuale idea di “reale”, però, mette in crisi l’idea di simbolico: “ricorrendo alle ansie tutte meta finzionali sulla funzione dell’autore, oppure a quei film e programmi televisivi che espongono apertamente i meccanismi dietro alle loro produzioni, e che di riflesso disquisiscono del loro stesso status di merce e bene di consumo”, si denota “una certa ingenuità, la convinzione che una volta nel passato ci fosse davvero qualcuno che nel simbolico ci credeva” (Fisher 2018a: 117). La fine del simbolico porta non a un confronto diretto con il reale, ma a una specie di emorragia del reale stesso: è un’esaltazione dell’iper-realtà di Baudrillard (1981) in cui la realtà a conti fatti è dominata dalla simulazione sottile, apparente, spettacolare. In questo contesto:

il Grande Fratello televisivo ha soppiantato quello di Orwell. Come spettatori, non siamo sottoposti a un potere esterno, piuttosto siamo integrati in un circuito che come obiettivo ha i nostri desideri e le nostre passioni, ma che ci restituisce quegli stessi desideri non come nostri, ma come desideri del grande Altro. (Fisher 2018a: 102)

Siamo, di conseguenza, schiavi dei nostri desideri e aspettative, delle interpretazioni (degli altri) e del differimento di responsabilità (verso gli altri). Oggi che la possibilità di appellarsi alla versione ufficiale di un’autorità ultima non esiste più, questa ambiguità viene intensificata al massimo, soprattutto nel

mondo virtuale. Internet favorisce comunità di solipsisti, reti interpassive formate da individui simili che non fanno che confermare i loro assunti, e questo si evince nel romanzo di Powers dai blog di tuttologi che imitano e prendono in giro Thassa dopo il talk show (2021: 337-338) – che sono però presenti anche in Flanagan (2022: 144) e Hamid (2023: 73). Viviamo in un’epoca in cui “i segnali (virali, digitali) circolano su reti autosufficienti che aggirano il simbolico e quindi non hanno bisogno di alcun Grande Altro a fare da garante” (Fisher 2018a: 97). Da questo punto di vista possiamo pensare al grand Autre lacaniano come a ciò che tiene in tensione la parola tra un soggetto e un altro, coinvolgendo desideri, corpi e il linguaggio (Lacan 2016: 329): ma visto che non crediamo più nelle metanarrazioni e vi è un collasso della cultura in ambito economico-sociale, il simbolico rappresentato dal Grande Altro viene a mancare. Secondo Fisher, tutto ciò è stato sintetizzato dal recente sviluppo della cibernetica, mischiata alla narrativa distopica e il neoliberismo: viviamo in un sistema vasto, flessibile e duttile, in cui il genere umano è obsoleto (Fisher 2018: 96).

Un tentativo di unire desideri, corpi e linguaggio può essere rintracciato nel libro di Margaret Drabble *Pure Gold Baby* (2013) nel nesso tra malattia mentale e il mondo Altro, esplicitato fin dall’inizio nel personaggio di Jess, antropologa e ragazza madre con una figlia ritardata. Il romanzo segue la vita della donna che, a partire dagli anni Sessanta, lotta per affermarsi come professionista e come madre appunto, all’interno del sistema patriarcale e capitalista. Il tema della salute mentale è racchiuso in molti personaggi del testo, tra cui Anna, la ‘pure gold baby’ del titolo, una ragazzina sempre allegra e felice vista la sua condizione mentale che l’ha fissata per sempre a uno stadio infantile. Drabble dimostra come l’attenzione nei confronti della disabilità mentale sia cambiata col trascorrere dei decenni, ma denuncia la diversa percezione che si ha della malattia a seconda che si tratti di persone bianche o nere poiché:

quando [...] l’altro è visto come qualcuno in grado di mettere in discussione il fondamento del mio essere, [...] ed esiste un apparato in grado di rilevare e registrare questi cambiamenti perpetui, e i rapporti sono rappresentati nella loro insopportabile vicinanza [...], allora si scopre una dimensione nuova, un continente sociale inesplorato – il microcosmo che corrisponde al nuovo macrocosmo collettivo delle città e delle classi sociali (Jameson 2003: 207-208).

Il rapporto tra macrocosmo collettivo e microcosmo personale a cui qui Jameson fa riferimento nel descrivere il contesto del romanzo di fine Ottocento può, a mio avviso, essere ripreso per raccontare lo sviluppo della relazione tra

realtà sociale e realtà individuale nel romanzo contemporaneo. Nel caso specifico del testo di Drabble, il macrocosmo della società multietnica dell'Inghilterra degli anni Sessanta e Settanta si rispecchia nel microcosmo della comunità di malati del manicomio di Halliday Hall, in cui coesistono varie patologie e varie etnie di pazienti: così l'amico di Jess che aveva tentato il suicidio, ossia il depresso Steve, convive con Zain, un ex impiegato sudanese della BBC accusato di aver pugnalato la moglie bianca (Drabble 2018: 141). Attraverso questi personaggi, l'autrice affronta il tema dell'importanza di una nuova definizione sociale, basata più sulle relazioni interpersonali che sulle differenze razziali. Inoltre, sottolinea il cambio di direzione nella gestione del disturbo mentale: il luogo di ricovero di Steve non è un manicomio vecchio stile, ma una struttura moderna, dove lui e gli altri pazienti non sembrano "un gruppo di zombie", ma un "corso di ripasso, un gruppo di giovani con un futuro" (120). In particolare, spicca la figura di Zain, da cui Jess rimane affascinata visti i suoi studi e il suo interesse per l'Africa. Il ragazzo sudanese è il classico soggetto colonizzato, immigrato di prima generazione, che viene individuato come ragazzo meritevole e prelevato dal suo villaggio per studiare a Londra e trovare un buon lavoro: "L'inglese di Zain era impeccabile. Aveva adottato accenti e intonazioni della LSE e della BBC" (122). Pur trovandosi in un istituto psichiatrico e conscio che "La migrazione a nord ha distrutto molti", Zain sente che "ora sono su una rotta di sopravvivenza, e sopravviverò" (122). Jess e Zain iniziano una relazione, ma "il suo ingresso nella vita di Jess era prevedibile. [...] Intendo l'ingresso di uno come lui, uno del Continente Nero, uno del Libro dei Popoli di Molte Terre" (131), per citare il testo di antropologia che aveva stregato Jess, poiché lei "aveva bisogno di un uomo come Zain, a rappresentare l'impegno per quello che ancora non chiamavamo multiculturalismo. [...] La gente credeva ancora in segreto che i neri fossero mentalmente inferiori ai bianchi, ma stava diventando più difficile dirlo in modo esplicito" (134). Al di là dei vari cliché coloniali esplicitati in queste parole, tra cui il gusto per l'esotico che spinge Jess ad avere una relazione con il ragazzo africano – in questo caso a parti invertite, visto che è la donna bianca a sedurre l'uomo nero – ciò che è interessante è il nesso che viene a crearsi tra salute mentale e mondo Altro. È come se, nella sua relazione "proibita" con un uomo nero e malato, la protagonista di Drabble cercasse il compimento di una *jouissance* lacaniana: un appagamento che comporta un legame tra piacere e dolore (Lacan 2019: 221). La sua sfortunata relazione sentimentale è una sorta di ricerca del piacere che però non può essere appagato. In una certa misura, quindi, la sua personale ricerca della felicità – stato d'animo che la figlia Anna

vive costantemente a causa della sua disabilità – passa paradossalmente per la storia con Zain, uomo nero dalla psiche instabile che potenzialmente potrebbe farle del male. La storia tra i due può essere vista come un simulacro dell'esperienza di Jess in Africa, come se il mondo Altro tanto amato dall'antropologa fosse un “utopismo rovesciato” (Ferraris 2012: 24) in cui l'Altro, trasfigurato in simbolo totale che deve poter soddisfare ogni spettro di bisogno, rappresenta la riduzione della realtà a un mezzo di piacere, appunto, quasi consumistico, a causa di cui l'essere umano si trasforma in perfetto “consumatore di immagini” (Jameson 1991: 278), quelle stesse immagini che “al mattino suscitano la nostra pietà” e che “lo stesso pomeriggio vengono stilizzate e usate come simbolo” (Ballard 2001: 29). Zain è un simbolo che viene “consumato” da Jess, difatti la loro storia dura pochi mesi prima che la donna decida di dedicarsi solo alla figlia; esso è un simulacro dei rapporti interrazziali e interpersonali che caratterizzano la contemporaneità.

Questo è evidente anche in *The Last White Man*, in cui la trasformazione degli uomini bianchi in neri porta inizialmente con sé uno stravolgimento anche dei rapporti interpersonali: in città non ci si fida più l'uno dell'Altro e scoppiano sommosse (Hamid 2023: 59) e omicidi (78), le strade sono percepite come non sicure (74), e persone che fino al giorno prima si consideravano buoni vicini o amici si evitano o si guardano in cagnesco: “Anders si disse che quegli sguardi erano naturali, chiunque avrebbe fatto lo stesso, anche lui avrebbe fatto lo stesso, non era una situazione normale” (30). Anche se il problema che affligge i protagonisti del romanzo di Hamid non è di natura psicologica, ma fisica, è possibile evidenziare il medesimo rapporto di scontro con l'Altro. Ciò conferma che la letteratura realista/distopica attuale è “produced within and in response to a globalizing world” (Boehmer 2014: 301). E proprio per questo vi è bisogno più che mai di un attore sociale forte che sappia creare un “world-thinking [...] at the origin of solidarities forged on a planetary and transnational scale” (Mbembe 2017: 172). Maggiore solidarietà sarebbe auspicabile in tutto il globo, oltre che per la questione razziale, anche per quella sociale. Secondo Pankaj Mishra, il mondo odierno è caratterizzato da un panico pervasivo, diverso dalla paura, che deriva da un potere dispotico (2018: 88) e dalla sensazione che tutto è in bilico. Il rapporto tra realismo e distopia che caratterizza la narrazione letteraria contemporanea sembra confermare tali assunti.

3. Conclusioni

I romanzi presi in esame non possono essere pienamente circoscritti né all'ambito del distopico né a quello del realismo. Ognuno di questi testi è ambientato in un tempo e uno spazio sinistramente familiari, in cui un presente e un futuro stranianti si mescolano con prepotenza al qui e ora, in bilico tra il valore delle emozioni umane e la soddisfazione a tutti i costi del consumatore in una società postcapitalista e mercificata.

Il realismo presente nei testi analizzati indica una realtà segnata dall'instabilità dell'economia e dalla morte del sociale:

Un tempo essere realistici significava forse fare i conti con una realtà percepita come solida e inamovibile: ma il realismo capitalista comporta che ci sottoponiamo a una realtà infinitamente plastica, capace di riconfigurarsi come e quando vuole. [...] Qui la realtà assomiglia alle infinite opzioni di un documento digitale, dove nessuna decisione è definitiva, le revisioni sono sempre possibili, e ogni attimo pregresso può essere richiamato in qualsiasi momento. (Fisher 2018a: 110)

Dinanzi a noi c'è quello che Jameson chiama "un presente puramente fungibile, in cui sia la psiche che lo spazio possono essere processati, ricostruiti, secondo necessità" (1999: 78). Questo presente distopico è tratteggiato nei romanzi prescelti, in cui viene raccontato un mondo di pretese illimitate, libertà e gratificazioni individuali, dove ci sono solo individui con diritti, desideri e sentimenti contrastanti derivanti dal fatto che possa succedere di tutto, ovunque e a chiunque, nel bene e nel male. La narrazione in sé perde così di importanza, anche se siamo l'unica specie capace di produrre narrazioni condivise e di proiettare, attraverso la letteratura, un'immagine di sé diversa da quella sperimentata in tempo reale (Deotto 2021: 280). Così viviamo in una sorta di eterna nostalgia, e i riferimenti alla contemporaneità presenti nei testi oscurano la dipendenza a livello formale da modelli prestabiliti o persino antiquati: "Da una parte questa è una cultura che privilegia unicamente il presente e l'immediato: la rimozione del pensiero a lungo termine si estende non solo in avanti nel tempo ma anche indietro. Dall'altra è una cultura piagata da un eccesso di nostalgia, schiava della retrospettiva, incapace di dare vita a qualsiasi novità autentica" (Fisher 2018a: 118). E questo perché siamo rapiti dal nulla, da un mondo in cui la soddisfazione del bisogno è scambiata per libertà (Brown 2006: 705). Pertanto, che siano gli schiavi dei social e della Rete che scompaiono pezzo dopo pezzo di Richard Flanagan; gli spettatori e gli scienziati desiderosi

di carpire i segreti e i geni di Thassa in *Generosity*; il bisogno dell'antropologa Jess di ricercare il proprio appagamento a tutti i costi nel romanzo di Margaret Drabble o quello di sentirsi al sicuro in un mondo sempre più multiculturale come quello di Mohsin Hamid; o la frenesia libidica di Beard in *Solar*; ognuna di queste realtà è certamente straniante, se non distopica, e rappresenta una faccia imperfetta della situazione odierna. Ancora una volta Jameson si dimostra profondamente attuale nell'affermare che:

Per quanto paradossali possano sembrare, i termini potrebbero essere letti seguendo un'opzione interpretativa classica, come nuove forme peculiari di realismo (o almeno di mimesi della realtà) e nello stesso tempo parimenti analizzati come altrettanti tentativi di distrarci e di sviarci da quella stessa realtà o di mascherarne le contraddizioni per risolverle sotto le spoglie di varie mistificazioni formali. (Jameson 1991: 65)

I romanzi analizzati confermano tale linea interpretativa poiché amplificano la realtà, aumentando il numero di sguardi su di essa: tutte le congetture fatte nel presente saggio non intendono certamente essere onnicomprensive della situazione odierna, ma sono un abbozzo delle infinite possibilità a disposizione di una società che sembrerebbe, ormai, sull'orlo della catastrofe.

Riferimenti bibliografici

Andrejevic, Mark. 2002. "The kinder, gentler gaze of Big Brother: Reality TV in the era of digital capitalism." *New Media Society* 4, 251–270.

Ballard, James Graham. 2001 (1970). *La mostra delle atrocità*. Milano: Feltrinelli.

Barbero, Carola. 2016. "Quanta finzione c'è nella letteratura." *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 9, 119–136.

Baudrillard, Jean. 2003 (1981). *Simulacri e simulazione*. Roma: Pgreco.

Blanco, Amalio, & Darío Díaz. 2007. "Social order and mental health: A social wellbeing approach." *Psychology in Spain* 11(1), 61–71.

Boehmer, Elleke. 2014. "The World and the Postcolonial." *European Review* 22(2), 299–308.

Bostrom, Nick. 2005. "In Defence of Posthuman Dignity." *Bioethics* 19(3), 202–214.

Brown, Wendy. 2006. "American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization." *Source: Political Theory*, 34(6), 690–714.

Cabrero, Francisco Martín. 2016. "Sulla vocazione realista della letteratura." *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* 9, 9–18.

Caron, André H. & Letizia Caronia. 2007. *Moving Cultures: Mobile Communication in Everyday Life*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The climate of history: four theses." *Critical Inquiry* 35, 197–222.

Cuozzo, Gianluca. 2016. "Un mondo alla deriva: realismo, entropia, salvezza. Tra filosofia e letteratura." *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* 9, 93–110.

De Sousa Santos, Boaventura et al. 2013. *Dicionário das Crises e das Alternativas*. Coimbra: Almedina.

Deotto, Fabio. 2018. "Il tempo del realismo aumentato. Un'idea di letteratura rivolta al 'futuro prossimo'." *Il Tascabile*, 16 Aprile 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/> [ultimo accesso 09/01/2024].

Deotto, Fabio. 2021. *L'altro mondo. La vita in un pianeta che cambia*. Milano: Bompiani.

Drabble, Margaret. 2018 (2013). *La bambina d'oro puro*. Milano: Bompiani.

Ferraris, Maurizio. 2012. *Manifesto del Nuovo Realismo*. Roma: Laterza.

Fisher, Mark. 2018a (2009). *Realismo Capitalista*. Roma: Nero.

Fisher, Mark. 2018b. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Roma: Minimum Fax.

Flanagan, Richard. 2022 (2020). *Il vivo mare dei sogni ad occhi aperti*. Milano: Bompiani.

Fromm, Erich. 1955. *The Sane Society*. Greenwich: Fawcett Publications,

Ganguly, Debjani. 2020. "Catastrophic Form and Planetary Realism." *New Literary History* 51(2), 419–453.

Gatto, Marco. 2016. "Una poetica delle forme sociali: Jameson e il realismo." *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* 9, 81-92.

Hamid, Mohsin. 2023 (2022). *L'ultimo uomo bianco*. Torino: Einaudi.

Hanlon, Phil, & Sandra Carlisle. 2013. "Positive Mental Health and Wellbeing: connecting individual, social and global levels of wellbeing." In Lee Knifton & Neil Quinn (eds.), *Public Mental Health: Global Perspectives*, 3–11. New York: McGraw Hill Open University Press.

James, Oliver. 2009. *Il capitalista egoista*. Torino: Codice Edizioni.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Jameson, Fredric. 1992. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*. Roma: Donzelli.

Jameson, Fredric. 1999. *Le antinomie del realismo*. Milano: Edizioni del Verri.

Jameson, Fredric. 2003. "Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza." In Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*. Vol. 4., 183–211. Torino: Einaudi.

Johns-Putra, Adeline. 2016. "Climate change in literature and literary studies. From cli-fi, climate change theatre and eco-poetry to ecocriticism and climate change criticism." *WIREs* 7, 266–282.

Kaplan, Ann. 2015. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Kardaras, Nicholas. 2022. *Digital Madness. How Social Media Is Driving Our Mental Health Crisis and How to Restore Our Sanity*. New York: St. Martin Publishing Group.

Kneupper, Charles, & Gary Rubin. 1975. "Personalization in Modern Society: A Diagnostic Application of General Systems Theory." *ETC: A Review of General Semantics* 32(2), 169–181.

Knifton, Lee, & Neil Quinn (eds.). 2013. *Public Mental Health: Global Perspectives*. New York: McGraw Hill Open University Press.

Lacan, Jacques. 2016. *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*. Torino: Einaudi.

- Lacan, Jacques. 2019. *Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969)*. Torino: Einaudi.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham, NC: Duke University Press.
- McEwan, Ian. 2010. *Solar*. Torino: Einaudi.
- Mishra, Pankaj. 2018. *L'età della rabbia*. Milano: Mondadori.
- Moussier, Marion. 2021. "A Dissonant Mind in a Dissonant Body: Allegories of Climate Change Denial in McEwan's Novel *Solar* (2010)." *Études britanniques contemporaines*, 60. <https://journals.openedition.org/ebc/10581> [ultimo accesso 09/01/2024]
- Muzzioli, Francesco. 2007. *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi.
- Nietzsche, Friedrich. 2020 (1873). *Considerazioni inattuali*. Sant'Arcangelo: Foschi.
- Powers, Richard. 2021 (2009). *Generosity*. Milano: La Nave di Teseo.
- Robins, Kevin, & Frank Webster. 1999. *Times of the Technoculture*. London: Routledge.
- Shepherd, Laura. 2013. *Gender, Violence and Popular Culture. Telling Stories*. London: Routledge.
- Stewart-Brown, Sarah. 2013. "Defining and measuring mental health and wellbeing." In Lee Knifton & Neil Quinn (eds.), *Public Mental Health: Global Perspectives*, 33–42. New York: McGraw Hill Open University Press.
- Stock, Adam. 2019. *Modern Dystopian Fiction and Political Thought Narratives of World Politics*. London: Routledge.
- Zamboni, Giuseppe. 1930. *La gnoseologia dell'atto come fondamento della filosofia dell'essere*. Milano: Vita e Pensiero.

