

DIVE-IN

AN INTERNATIONAL JOURNAL
ON **DIVERSITY & INCLUSION**

Vol. 3 No. 2 (2023)

Before the After: Dystopian
Narratives in the Present
of the Catastrophe

DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion is a scholarly journal that takes a comparative and multidisciplinary approach to cultural, literary, linguistic, and social issues connected with diversity and inclusion.

The journal welcomes the submission of interdisciplinary contributions representative of various interests and methodologies, particularly linguistics, literature, philology, history, social sciences and economics.

DIVE-IN is a multilingual online publication with contributions in English, Italian, and the main languages of academic research. The targeted audience is specialists, as well as all those interested in the current epistemological debate on identity and environmental, cultural and linguistic challenges.



EDITED BY

Edoardo Balletta & Paola Scrolavezza

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (LILEC)

ISSN 2785-3233

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-3233/v3-n2-2023>

GENERAL EDITORS

Maria Chiara Gnocchi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (LILEC)

Paola Scrolavezza

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (LILEC)

Lyn Innes

University of Kent

Laurence Rosier

Université Libre de Bruxelles

EDITORIAL BOARD

Esterino Adami (Università di Torino)

Maurizio Ascari (Alma Mater Studiorum -
Università di Bologna - LILEC)

Serena Baiesi (LILEC)

Christine Berberich (University of Portsmouth)

Chiara Conterno (LILEC)

Astrid Dröse (Universität Tübingen)

Filippo Fonio (Université Grenoble Alpes)

Edoardo Gerlini (Ca' Foscari Università di Venezia)

Mariarosaria Gianninoto

(Université Paul Valéry Montpellier 3)

Patricia Godbout (Université de Sherbrooke)

Gilberta Golinelli (LILEC)

Gabriella Elina Imposti (LILEC)

Katrien Lievois (Universiteit Antwerpen)

Elisabetta Magni (LILEC)

Ana Mancera Rueda (Universidad de Sevilla)

Arturo Monaco

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Catia Nannoni (LILEC)

Cristian Pallone (Università di Bergamo)

Ines Peta (LILEC)

Iolanda Plescia

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Donatella Possamai (Università di Padova)

Paola Puccini (LILEC)

Monica Turci (LILEC)

Daniela Francesca Virdis (Università di Cagliari)

SCIENTIFIC BOARD

Tom Barlett (University of Glasgow)

Howard J. Booth (University of Manchester)

Isabella Camera D'Afflitto

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Franca Dellarosa (Università di Bari)

Franco Gatti (Ca' Foscari Università di Venezia)

Claude Gélinas (Université de Sherbrooke)

Jaime Ginzburg (Universidade de São Paulo)

Helena Goscilo (The Ohio State University)

Kōichi Iwabuchi (Kwansei Gakuin University)

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

María José Martínez Alcalde

(Universitat de València)

Paolo Ramat (Università di Pavia)

Liliane Weissberg (University of Pennsylvania)

Alexandra Lavinia Zepter (Universität zu Köln)

PUBLISHERS and OWNERS

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna;
Department of Modern Languages, Literatures,
and Cultures (LILEC)

<http://www.lingue.unibo.it/>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DEPARTMENT
OF MODERN LANGUAGES,
LITERATURES, AND CULTURES

Index

introduction

01

***Before the after:*
narrative distopiche
nel presente della catastrofe.**

Introduzione

Edoardo Balletta

Paola Scrolavezza

articles

05

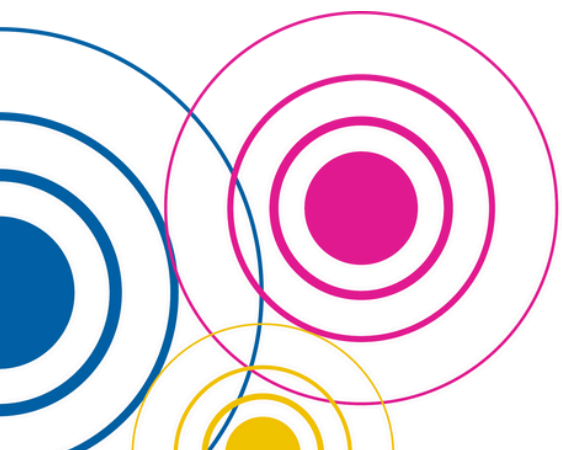
**Il Dominio della Macchina: dagli
scenari ipotetici di *Erewhon* alla
realtà delle piattaforme digitali di
*The Circle***

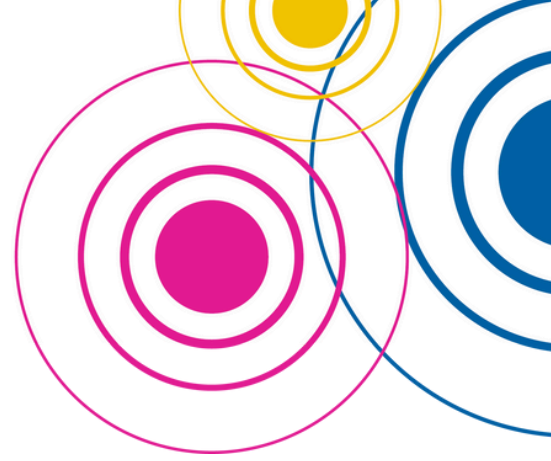
Robin Libero Carbonara

29

**Spersonalizzazione del personaggio
e inclusione del lettore:
da *Noi* di Evgenij Zamjatin (1921)
a *Notre vie dans les forêts* (2017)
di Marie Darrieussecq**

Sofia Tincani





51

Se il Mare del Nord arriva e l'Olanda scompare. L'ecofiction di Eva Meijer
Marco Prandoni

69

A speculative fjord: The global and the planetary in the depiction of Killary Harbour in *Notes from a Coma* (2005) by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* (2012) by Kevin Barry
Beatrice Masi

93

Eco-catastrofe e ricostruzione di un futuro plurale in *Juan Buscamares* di Félix Vega
Federica Moscatelli

111

Distopia, memoria e identità nel romanzo *El orden alfabético* di Juan José Millás
Giacomo Mannucci

135

Consumed Bodies and Unhinged Women. The dystopian worlds of Murata Sayaka's *Seimeishiki* (*Life Ceremony*, 2013) and Ono Miyuki's *Karada o uru koto* ("Selling the Body," 2020)
Anna Specchio

159

From futuristic center to lifeless periphery: Tokyo in three dystopian narratives from post-Fukushima Japan
Anne D. Peiter

179

Catastrophilia: A case study of the eco-apocalyptic *Japan Sinks*' mediascape
Veronica De Pieri

203

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

Alessia Polatti

227

**The (Dystopian) Promise of
Happiness: Hope, Happiness and
Optimism in Contemporary
Feminist Dystopias**

Marta Olivi

249

**Antigone transgenica. Nuove
indagini critiche tra genere
distopico e mitologia**

Chiara Protani

271

**Il viaggio di Clitennestra attraverso i
secoli: da Micene a *Metropolis***

Cristiana Desiderio



Before the after: narrative distopiche nel presente della catastrofe.

Introduzione

Edoardo Balletta & Paola Scrolavezza

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

[...] with World Wars I and II, Korea, Vietnam, the various revolutions both successful and suppressed, the struggles against colonialism that only succeeded after very high costs were paid, racism, sexism, homophobia, etc., etc., the twentieth century has quite correctly been called the dystopian century, and the twenty-first century does not look much better.

(T.L. Sargent, “Do Dystopias Matter?”, in F. Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle, Cambridge Scholars Pub, 2013, p. 10)

La narrativa del nuovo millennio – e con un’accelerazione, significativa e comprensibile, negli ultimi anni – sembra sempre maggiormente affascinata e inquietata dagli scenari distopici e (post)catastrofici. Sembrerebbe quasi che stiamo assistendo a un *dystopian turn* dove la narrativa distopica non è più genere ma *funzione* del testo (letterario, filmico, seriale, fumettistico).

A partire da queste premesse, il sesto numero della rivista *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion* vuole concentrarsi in particolare sui modi nei quali, attraverso la fluidificazione dei piani spaziali e temporali e la confusione dei confini fra passato/presente/futuro o fra reale/digitale, le narrative distopiche attuali costruiscono mondi che richiamano non tanto la fantascienza in senso stretto quanto quella realtà non più piana ma ‘proiettata’ di cui parlava già Zamjatin, più recentemente ripresa nel concetto di realismo aumentato da Fabio Deotto. Qui l’immaginario distopico diventa veicolo di una vera e propria indagine sociologica sulla crisi del presente, dalla frammentazione dell’identità individuale alla sempre più dilagante sociofobia collettiva. In questa prospettiva, l’interesse dei curatori si

è diretto soprattutto, ma non solo, alle produzioni delle culture convenzionalmente definite “marginali” e “periferiche” e al loro rapporto con la tradizione narrativa *mainstream*, nell’ottica di una ridefinizione delle nozioni stesse di centro e periferia nel contesto delle dinamiche oggi dominanti della globalizzazione e del neocapitalismo avanzato.

Tali narrative non solo stanno vedendo una diffusione inedita ma sono ormai uscite dal campo ristretto della letteratura di genere per popolare le più diverse forme artistiche e mediatiche, spesso ottenendo una risonanza globale, che sembra legata proprio al già menzionato sempre minore scarto tra il tempo vissuto e il tempo della catastrofe. Nello spazio del realismo aumentato il futuro non è solo qualcosa che potrà accadere ma diventa un punto di osservazione privilegiato dal quale osservare e inquadrare meglio la realtà. Le nuove distopie quindi, in virtù della contrazione della distanza cronotopica tra universo narrato e realtà, si offrono al critico come strumento per analizzare e ripensare le società contemporanee e le dinamiche del potere, con particolare riferimento a questioni attuali quali l’inclusione delle diversità, la sostenibilità e la crisi climatica, intersecandosi con l’utopismo (per esempio nello spazio della distopia e utopia critiche) e con il dibattito oggi in atto su progresso e umanesimo in chiave femminista, postcoloniale e postumana.

È questo il filo conduttore che collega i diversi contributi che qui presentiamo, e che – come era nelle intenzioni dei curatori – abbracciano una molteplicità di spazi culturali e geografici, saperi, generi, a riprova della vivacità e ricchezza che caratterizzano oggi il filone delle produzioni e narrative distopiche.

I primi contributi – *Il Dominio della Macchina: dagli scenari ipotetici di Erewhon alla realtà delle piattaforme digitali di The Circle* di Robin Libero Carbonara e *Spersonalizzazione del personaggio e inclusione del lettore: da Noi di Evgenij Zamjatin (1921) a Notre vie dans les forêts (2017) di Marie Darrieussecq* di Sofia Tincani – ci accompagnano in una sorta di viaggio letterario nell’evoluzione di alcune tematiche chiave della narrativa distopica ‘classica’ prodotta in Europa, dal rapporto fra uomo e macchina al parallelo collasso del legame fra uomo e natura, fino al più recente dibattito sul postumano. A seguire Marco Prandoni (*Se il Mare del Nord arriva e l’Olanda scompare. L’ecofiction di Eva Meijer*) e Beatrice Masi (*A speculative fjord: The global and the planetary in the depiction of Killary Harbour in Notes from a Coma (2005) by Mike McCormack and The Fjord of Killary (2012) by Kevin Barry*) ci introducono a una nuova declinazione delle dinamiche fra umano e non-umano nel più recente filone delle narrative del cambiamento climatico e

della eco-apocalisse, attraverso l'approfondimento di significativi casi di studio da territori tradizionalmente letti come 'semi-periferici' nel mondo globalizzato del neocapitalismo avanzato: i Paesi Bassi e l'Irlanda.

Federica Moscatelli (*Eco-catastrofe e ricostruzione di un futuro plurale in Juan Buscamares di Félix Vega*) e Giacomo Mannucci (*Distopia, memoria e identità nel romanzo El orden alfabético di Juan José Millás*) aggiungono un altro tassello al complesso mosaico del genere distopico, mettendone in evidenza il potenziale in termini di riflessione critica e dolente sul rapporto interrotto con la memoria, individuale e collettiva, chiave di volta della ricreazione di comunità e individualità consapevoli e responsabili sulle quali costruire un immaginario futuro alternativo e sostenibile.

I tre contributi successivi – *Consumed Bodies and Unbinged Women. The dystopian worlds of Murata Sayaka's Seimeishiki* (Life Ceremony, 2013) and *Ono Miyuki's Karada o uru koto* ("Selling the Body," 2020) di Anna Specchio; *From futuristic center to lifeless periphery: Tokyo in three dystopian narratives from post-Fukushima Japan* di Giulia Colelli; *Catastrophilia: A case study of the eco-apocalyptic Japan Sinks' mediascape* di Veronica De Pieri) – approfondiscono alcuni aspetti delle più recenti produzioni distopiche giapponesi, intersecandoli rispettivamente con gli studi di genere, l'ecocritica e il discorso filosofico-psicologico. A emergere è la tensione che attraversa la cultura nipponica contemporanea, ossessionata da un passato recente di distruzioni che vedono l'intreccio inestricabile di responsabilità umana e ineluttabilità naturale – il terremoto del Kantō del 1923, le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, il triplice disastro del Tōhoku – e incapace di immaginare un futuro dove le catastrofi non si ripetano, minando la sopravvivenza stessa del Giappone e dell'umanità. Alessia Polatti (*Un attimo prima della catastrofe. Realismo e distopia tra "ridicole emozioni umane" e "soddisfazione del consumatore"*) e Marta Olivi (*The (Dystopian) Promise of Happiness: Hope, Happiness and Optimism in Contemporary Feminist Dystopias*) riportano invece l'attenzione sul progressivo ridursi dello scarto fra presente e futuro nelle produzioni distopiche contemporanee, sempre più distanti dai domini della fantascienza e sempre più prossime al realismo, discutendone gli sconfinamenti nei territori del femminismo e dell'utopia per dare vita a nuove forme narrative.

A concludere il volume due contributi – *Antigone transgenica. Nuove indagini critiche tra genere distopico e mitologia* di Chiara Protani e *Il viaggio di Clitennestra attraverso i secoli: da Micene a Metropolis* di Cristiana Desiderio – che affrontano un ulteriore filone della produzione distopica contemporanea,

la riscrittura di miti classici attraverso la loro trasposizione in uno spazio-tempo post-apocalittico e in futuri remoti, intrecciando quindi in modo originale e innovativo gli studi sulla distopia con la mitocritica.

Questo sesto numero della rivista *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion* propone un viaggio articolato e variegato in uno dei generi più ricchi e popolari della produzione culturale contemporanea, e in qualità di curatori ringraziamo i colleghi e le colleghe, i giovani ricercatori e le giovani ricercatrici che hanno contribuito con cura, profondità e originalità rendendone possibile la realizzazione.

Il nostro ringraziamento va anche al comitato editoriale che ha accolto con entusiasmo la nostra proposta, e alla nostra referente del comitato di redazione, Carmen Bonasera, che ha seguito con attenzione tutte le fasi precedenti alla pubblicazione.

Infine, vogliamo ringraziare il team del progetto PRIN 2022 – “Getting ready for the present: new global dystopian imaginaries and public engagement. Transcultural and transmedial dialogues between Japanese, Latin American, British and Anglo American cultures”, all’interno del quale l’idea di dedicare un numero della nostra rivista dipartimentale alle nuove distopie è nata.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.

Il Dominio della Macchina: dagli scenari ipotetici di *Erewhon* alla realtà delle piattaforme digitali di *The Circle*

Robin Libero Carbonara
Ricercatore indipendente

Abstract (Italiano) Nella letteratura distopica si possono rintracciare riflessioni e inquietudini circa il rapporto tra Uomo e Macchina e i suoi sviluppi presenti e futuri. In un mondo globalizzato dalla Rete, dominato dal digitale e, forse, in procinto di dar vita ad una intelligenza artificiale, il presente contributo intende ripercorrere l'evoluzione di queste inquietudini nella letteratura distopica, mettendole in relazione con recenti sviluppi tecnologici. Si occuperà specificamente di quattro opere: *Erewhon* (1872) di Samuel Butler, *The Machine Stops* (1911) di E.M. Forster, *A Very Private Life* (1968) di Michael Frayn e *The Circle* (2013) di Dave Eggers. Ognuna di esse ha affrontato il tema della dipendenza e del sopravvento delle macchine, partendo dalle considerazioni filosofiche e speculative di Butler fino a scenari più concreti in cui il rapporto tra Uomo e Macchina ha progressivamente assunto le forme del paesaggio sociale e tecnologico contemporaneo.

Abstract (English) Throughout dystopian literature it is possible to identify meditations and anxieties concerning the relationship between Man and the Machine along with its present and future developments. In a globalised world, dominated by the digital sphere and, maybe, on the verge of giving rise to artificial intelligence, the present article aims to retrace the evolution of these concerns throughout dystopian literature, putting them in relation with recent technological developments. It will focus specifically on four works: Samuel Butler's *Erewhon* (1872), E.M. Forster's *The Machine Stops* (1911), Michael Frayn's *A Very Private Life* (1968) and Dave Eggers's *The Circle* (2013). Each has addressed Man's dependence on the Machine and its eventual takeover, starting from Butler's philosophical and speculative considerations and moving on to more concrete scenarios in which the relationship between Man and Machine has acquired the shape of the social and technological landscape we inhabit.

Keywords dystopia; machine evolution; social networks; Butler; Eggers

“Thou shall not make a machine in the likeness of a human mind”

Frank Herbert, *Dune*

1. Introduzione: ‘O Brave New World, that has such *machines* in it’

In quali forme la Macchina esercita il suo controllo sull’essere umano? Quali distopie letterarie, più o meno recenti, si sono avvicinate al presente – culturale e tecnologico – in cui siamo immersi? Il classico *topos* distopico-fantascientifico delle macchine senzienti che prendono il controllo dell’umanità non è superato ma integrato da una consapevolezza crescente della molteplicità delle forme che tale dominio può assumere. Spicca la capacità delle opere oggetto di questo contributo – *Erewhon* (1872) di Samuel Butler, *The Machine Stops* (1911) di E.M. Forster, *A Very Private Life* di Michael Frayn (1968) e *The Circle* (2013) di Dave Eggers – non solo e non tanto di prefigurare alcune specifiche innovazioni tecnologiche, ma soprattutto di tratteggiare la cultura che accompagna l’età dell’accelerazione tecnologica ben prima della diffusione dei media di massa, assieme alle filosofie che hanno informato lo sviluppo e determinato le ricadute psicologiche, individuali e collettive dell’avanzamento tecnico.

Nel primo Novecento si possono individuare altre opere pregne di visioni e suggestioni analoghe – *Noi* (1923) di E. Zamjatin, *R.U.R.* (1920) di Karel Čapek, *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Player Piano* (1952) di Kurt Vonnegut – nelle quali il dogma tecnologico risulta centrale. Esse inscenano, con stili ed enfasi diverse, l’assoggettamento integrale della vita privata e pubblica a principi scientifici e meccanici; la creazione di vita artificiale antropomorfa in grado di rimpiazzare l’umanità; alcune possibili conseguenze sociali della totale automazione del lavoro. Tuttavia, all’interno di una più ampia riflessione sulla tecnica tra utopie e distopie, le opere prese in esame offrono caratteri di più spiccata attualità relativamente al rapporto simbiotico tra uomo e macchina, alla loro ‘ibridazione’ organica e cibernetica.

Habitus mentali e culturali vengono plasmati dai nuovi media, nella fattispecie dalla rete, dai social network, dalle piattaforme, nella loro mediazione tra Uomo e Mondo; si fa strada il pericolo di una letterale fuga fisica dalla realtà per chiudersi nel proprio bozzolo tecnologico o, al contrario, dell’esposizione integrale e continua di una sfera privata il cui confine con il mondo esterno viene totalmente eroso dalla tecnologia.

Il legame cibernetico e a tratti postumano tra singolo e sistemi tecnologici è al centro di questa analisi, dal momento che essi hanno ridefinito gli spazi reali o virtuali di interazione sociale, integrando o rimpiazzando, in parte o del tutto, le modalità della nostra vita sociale. Specificamente, man mano che ci avviciniamo al contemporaneo, osserviamo che le architetture dei nuovi media agiscono in profondità sulla psiche umana, generando rapporti di assuefazione psicologica che cementano ulteriormente il rapporto Uomo-Macchina a un livello sempre più intimo nella mente, che possiamo definire ‘sinaptico’.

2. *Erewhon*: una precoce visione della Singolarità Tecnologica?

Pubblicato nel 1872, nell’utopia-distopia butleriana la curiosità del protagonista, il Sig. Higgs, lo porta ad esplorare le terre oltre le apparentemente inespugnabili montagne presso le quali vive, conducendolo alla scoperta di una civiltà sconosciuta, dai costumi e dalle usanze particolari ma comunque dall’aspetto indigeno e non progredito. Scopre invece che la civiltà nella quale si è imbattuto è stata per lungo tempo tecnologicamente avanzata e che, a un certo punto della propria storia, ha volutamente e non senza sacrifici rinunciato a buona parte delle sue macchine.

Tre capitoli dell’opera costituiscono infatti *The Book of the Machines* (Butler 2017: 145-169); in essi, gli ‘erewhoniani’ tracciano la storia dell’ascesa e della scomparsa della loro civiltà progredita e delle ragioni che li hanno condotti all’immane sacrificio.

Samuel Butler ci offre forse una delle visioni più organiche sul rapporto tra l’Uomo e la Macchina, in anticipo di qualche anno anche rispetto al concetto di ‘proiezione organica’ elaborata dal filosofo tedesco Ernst Kapp e illustrato nell’opera del 1877 *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Kapp considerava la tecnologia come un ampliamento delle facoltà umane, ‘proiettate’ in strumenti e macchine che ne riproducono le capacità: “l’uomo trasmette (*überträgt*) alle opere della sua mano la forma, la funzione e la normale funzionalità delle parti del suo corpo” (Grigenti 2021: 87). Pochi anni prima, Butler già scriveva in *Erewhon* su come utensili e macchine dell’uomo costituissero le sue “extra-corporeal limbs” (Butler 2017: 168), un meccanico prolungamento:

Observe a man digging with a spade; his right fore-arm has become artificially lengthened, and his hand has become a joint. The handle of the spade is like the knob at the end of the humerus; the shaft is the additional

bone, and the oblong iron plate is the new form of the hand which enables its possessor to disturb the earth in a way to which his original hand was unequal. (Butler 2017: 166).

Nell'interpretazione degli erewhoniani, quindi,

Many of man's [extra-corporeal limbs] are loose, and lie about detached, now here and now there, in various parts of the world—some being kept always handy for contingent use, and others being occasionally hundreds of miles away. A machine is merely a supplementary limb. (Butler 2017: 166)

Sempre più complesse, ciò che le estensioni dell'uomo – dalla vanga fino alla locomotiva, a cui si possono aggiungere l'aeroplano, la radio, internet, i robot... – gli permettono di fare o fanno per esso determina la dipendenza della civiltà umana dalle macchine. Il confine tra 'padrone' e 'servo' si fa incerto: l'essere umano ha ancora il controllo, determina la creazione e la 'riproduzione' dell'organismo-macchina ma di questo, ormai, non può fare a meno. La dipendenza si fa tanto più concreta nel momento in cui ha consapevolezza che

If all machines were to be annihilated at one moment, (...) and if all knowledge of mechanical laws were taken from him so that he could make no more machines, (...) we should become extinct in six weeks. (Butler 2017: 152)

Tuttavia, con grande acume, Butler ci rende consapevoli che la dipendenza dalle macchine non è semplicemente materiale – è anche psicologica, mentale, culturale: "Man's very soul is due to the machines; it is a machine-made thing: he thinks as he thinks, and feels as he feels, through the work that machines have wrought upon him" (Butler 2017: 152-153). Le macchine hanno determinato le condizioni di crescente abbondanza, agiatezza e sicurezza che consentono all'essere umano di coltivare il suo spirito, la sua cultura, il suo essere civilizzato; la loro influenza si manifesta sul corpo quanto sulla mente umana. Butler in realtà appare precocemente consapevole che alla lunga, man mano che la Macchina, divenendo più complessa, influenza maggiormente la vita dell'uomo, ne influenza in maniera determinante la coscienza e la percezione di Sé. L'individuo che si dota di e utilizza strumenti e macchine non compie una mera azione materiale ma compie l'atto di "tack on (...) to his identity" (Butler 2017: 168; trad. it. "aggiungere alla propria identità", Butler

1965: 200) quel determinato strumento. La scelta di parole appare significativa e anticipa una consapevolezza più ampiamente diffusa in età contemporanea circa i processi che determinano l'identità individuale e che oggi non prescindono da quelle 'proiezioni organiche' o 'membra extracorporee' che sono i media, nella fattispecie quelli digitali, i cui contenuti e le cui architetture lavorano a fondo sui processi della mente umana.

L'originalità delle riflessioni butleriane sta quindi nel fatto che, pur nella diffusione esplosiva di macchine e macchinari che ha caratterizzato la Rivoluzione industriale, doveva apparire inverosimile che strumenti sviluppati e governati dall'essere umano potessero diventare suoi padroni – tanto più in un'epoca che ancora non aveva alcuna idea dell'informatica, della robotica, del digitale, che hanno reso molto più concreta la possibilità e il timore dello sviluppo di macchine senzienti autonome e intelligenze artificiali potenzialmente ostili per il genere umano. Un tale approdo, per Butler, non solo non è escluso, ma sarebbe inevitabile data la natura del rapporto che lega Uomo e Macchina, e che permette a quest'ultima di evolversi grazie all'umanità, man mano che essa si dota di strumenti migliori e più sofisticati. È l'evoluzione parallela delle macchine rispetto all'uomo che apre gli scenari più visionari e inquietanti. Influenzato da una visione darwiniana (*L'Origine delle Specie* era comparso poco più di dieci anni prima, nel 1859), considerando le macchine, in pratica, un organismo non organico che comunque si sta evolvendo in rapporto simbiotico con l'umanità, Butler non esclude che esse possano raggiungere mete inimmaginabili, chiedendosi come possano ulteriormente cambiare lasciando loro abbastanza tempo:

The more highly organised machines are creatures not so much of yesterday, as of the last five minutes, so to speak, in comparison with past time. Assume for the sake of argument that conscious beings have existed for some twenty million years: see what strides machines have made in the last thousand! (Butler 2017: 146)

Da strumenti semplici a meccanismi estremamente complessi, chi può dire quali ulteriori capacità possano sviluppare man mano che l'uomo gliene conferisce? La scelta degli erewhoniani è, in ultima analisi, quella di distruggere tutte le macchine, tutte le forme di "mechanical life" (Butler 2017: 148) prima che la loro influenza rovini e arrivi a soggiogare, chissà in quale imprevedibile forma, l'essere umano.

Il timore crescente che manifestano gli erewhoniani per la ‘vita meccanica’ e ciò che essa può rappresentare per l’umanità man mano che essa non controlla gli sviluppi della Macchina anticipa il concetto di ‘Singolarità’ sviluppatosi a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Il primo a parlarne fu, nel 1958, il matematico John von Neumann, che la definì come una trasformazione profonda della società umana dovuta all’accelerazione dello sviluppo tecnologico e alle sue ricadute dagli esiti via via più imperscrutabili (Ulam 1958). Più tardi, tra gli anni Ottanta e Novanta, lo scrittore di fantascienza Vernor Vinge avrebbe parlato più specificamente di ‘singolarità tecnologica’ ascrivendo “the precise cause of this change [to] the imminent creation by technology of entities with greater than human intelligence” (Vinge 1993: para. 1). Come per Butler, il timore è che l’evoluzione della Macchina superi il punto in cui gli esseri umani possano ancora esercitare un controllo su di essa e contrastarne gli effetti, ma, nel caso di von Neumann prima e di Vinge poi, questo timore è informato dalla consapevolezza che il reale – non più ipotetico – grado di sviluppo tecnologico e informatico-digitale possa concretamente determinare il ‘punto di non ritorno’ della civiltà: lo sviluppo di intelligenze artificiali o, in ogni caso, super-umane, la cui natura e la cui evoluzione diventerebbero progressivamente incomprensibili e incontrollabili da parte dell’umanità stessa che le avesse partorite. ‘AI generative’ come *ChatGPT* potrebbero essere il primo, reale, concreto passo verso questo punto di non ritorno del quale Butler, in tempi e termini diversi, pare avesse già sviluppato cognizione.

Infine, echi letterari delle inquietudini butleriane si possono rintracciare in varie opere. Tra le più note troviamo *Dune* (1965) di Frank Herbert. Sebbene non ruoti attorno alle macchine senzienti, l’opera ci offre quello che ha tutta l’aria di essere un omaggio all’autore di *Erewhon*: nell’universo di *Dune*, le macchine senzienti sono state eliminate dopo una vera e propria guerra per liberare l’umanità dal loro dominio – questa ribellione è chiamata la ‘jihad butleriana’.

3. *The Machine Stops*: l’Uomo come estensione della Macchina

Nelle pagine finali del *Book of the Machines*, gli erewhoniani esprimono il loro più grande timore qualora le macchine fossero lasciate libere di prosperare. La razza umana, sotto la loro influenza, perderebbe vitalità. Privando l’uomo delle sfide, delle fatiche e della competizione che fanno evolvere la civiltà, l’uomo

avrebbe finito per essere “nothing but soul and mechanism, an intelligent but passionless principle of mechanical action” (Butler 2017: 167).

The Machine Stops di E.M. Forster, pubblicato originariamente nel 1909, ripropone in buona parte lo spirito delle conclusioni di Butler. Nella sua breve novella, Forster descrive un’umanità futura che vive in vaste città sotterranee e i cui cittadini abitano da soli in piccole stanze, tutte uguali e dalle quali non escono salvo rari casi. Una Macchina amministra la vita a livello planetario e provvede a ogni loro bisogno: non devono nemmeno alzarsi dalle sedie perché sarà la Macchina a spostarle e ad attivare tutte le funzioni della stanza. All’occupante non resta che premere qualche pulsante. La Macchina ha ridotto al minimo la necessità dell’intervento umano. Malgrado sia stata creata dagli uomini, è ormai venerata come una divinità. Gli abitanti comunicano solo tramite un apparato che, a tutti gli effetti, anticipa a grandi linee e di quasi un secolo le videochiamate e grazie al quale possono anche organizzare incontri e lezioni a distanza come se fossero su Microsoft *Teams* o Google *Meet*. Grazie a questi prodigi, la protagonista, una donna di nome Vashti, può dire di conoscere “several thousand people” (Forster 2011: 2), come fossero le migliaia di ‘amici’ su Facebook. L’opulento isolamento in cui vivono gli umani li ha però privati dell’abitudine al contatto diretto e fisico con gli altri – che è considerato oramai superfluo dalla Macchina, se non barbarico – e sembrano tutti aver sviluppato una propensione costante all’ansia e all’irritazione, “a growing quality in that accelerated age” (Forster 2011: 7). ‘Qualità’ che si manifestano nel linguaggio con il quale Vashti risponde al figlio Kuno quando viene contattata in una sorta di videochiamata da quest’ultimo, che abita dall’altra parte del mondo. “I can give you fully five minutes” (Forster 2011: 2), gli preannuncia Vashti al momento di rispondergli, incalzandolo ripetutamente – “Be quick! (...) I am here (...) wasting my time!” (Forster 2011: 2) –, e rimarcando che deve aspettare “fully fifteen seconds” (Forster 2011: 2) prima che l’apparato video si metta in funzione. In brevi passaggi, Forster coglie e tratteggia la psicologia dell’uomo nell’era della velocità delle telecomunicazioni. Kuno è un giovane anticonformista che vorrebbe andare oltre il monotono paesaggio in cui vive, ma le sue propensioni incontrano lo scetticismo della madre. Vashti non vede reali motivi per inoltrarsi nel mondo esterno, nemmeno per andare a trovare suo figlio che vorrebbe parlare alla madre “not through the tiresome Machine” perché “I see something like you (...) but I do not see you. I hear something like you (...) but I do not hear you” (Forster 2011: 3). Si comincia a delineare la consapevolezza che il medium altera ciò che trasmette. Poco importa, Vashti è ligia ai precetti e al ‘buon senso’ della Macchina. Inoltre,

il mondo esterno le ripugna, non le suscita alcuna ispirazione o idea. Con grande sforzo e dopo non poche ruminazioni, Vashti accetta di andare a trovare il figlio. Il viaggio, a bordo delle *air-ships*, le provoca disagio per il contatto fisico, sebbene occasionale, con altri esseri umani ma anche noia davanti ai maestosi paesaggi che sorvolano: l'Himalaya, il Caucaso, la Grecia scivolano sotto gli sguardi dei passeggeri suscitando in loro, al massimo, ilarità – come il pensare, ad esempio, che un tempo l'Himalaya era chiamato il Tetto del Mondo quando ora, grazie alla Macchina, possono volare oltre quelle vette. D'altra parte, osservando le montagne, Vashti e i passeggeri nemmeno sembrano ricordare che “that white stuff in the cracks [of the mountains]” (Forster 2011: 19) nient'altro è che neve.

Sarà un elemento ricorrente l'impoverimento linguistico dei protagonisti di queste opere: la perdita di contatto con il mondo materiale li rende incapaci di riconoscere elementi comuni e consueti o li porta a descriverli in maniera talmente distorta da farli apparire alieni. In effetti, una mentalità strettamente funzionale – meccanica – si è imposta sulla mente degli abitanti, portandoli a scartare tutto ciò che non è più considerato utile e manifestandosi sotto forma di idiosincrasie culturali e nevrosi prodotte dall'accelerazione e dalla trasformazione tecnologica dei rapporti umani, impattando sulla loro dimensione esperienziale e la *weltanschauung* che ne deriva.

Come pronosticato dagli erewhoniani di Butler, gli uomini e le donne in cui ci imbattiamo sul pianeta-macchina di Forster sembrano essere diventati un “principle of mechanical action” (Butler 2017: 167). La 'mentalità' della Macchina prevale, ne modifica la percezione delle cose, elimina abitudini, comportamenti e gesti che “[are] not contemplated by the Machine” (Forster 2011: 26). È l'Uomo che, introiettando la Macchina e la sua ratio, sta diventando una sua estensione.

Kuno fa eco agli erewhoniani nel momento in cui ricalca le loro inquietudini sulla Macchina: “We created the Machine to do our will, but we cannot make it do now”; essa continua a svilupparsi “but not to our lines (...) not to our goal” (Forster 2011: 33-34). Per sottrarsi a questo stato di cose si inoltra nel mondo, e perciò verrà punito e condannato ad essere espulso sulla superficie terrestre, non più abitabile, mentre Vashti rigetta la blasfemia del figlio, ritorna alla sua stanza e alle sue abitudini dove l'unico scopo è curare “[the] development of [her] soul” (Forster 2011: 22). Il regime culturale dominante si potrebbe riassumere, nelle parole di Gregory Claeys, come una “technophilia or -holia” che “has weakened humanity, rendering people

increasingly sociophobic, with dependency replacing self-sufficiency” (Claeys 2017: 334).

Fare dei parallelismi tra gli abitanti del mondo di Forster, felici e appagati nel loro isolamento, nella loro *comfort zone*, e il fenomeno degli *hikikomori* potrebbe essere azzardato, ma nel disagio e nel rigetto per un mondo esterno considerato insoddisfacente, complesso, ‘imperfetto’ potremmo individuare un punto di contatto con il loro precoce equivalente forsteriano: la Macchina e la *comfort zone* purificata in cui essa avvolge l’uomo lo legano intimamente ai suoi meccanismi.

3. A Very Private Life: fortificare lo spazio mentale

L’opera di Michael Frayn, pubblicata nel 1968, approfondisce l’esplorazione psicologica dell’Umano nel ventre della Macchina. Narrato al tempo presente, il romanzo racconta di una giovane ragazza di nome Uncumber, destinata a vivere isolata dal mondo esterno. Il paesaggio distopico che ci offre Frayn è tuttavia più articolato rispetto all’uniformità senza fine di *Machine Stops*. Claeys definisce “hyperinteriority” (Claeys 2017: 465) lo spirito che permea la società immaginata da Frayn, una “anticipation of the world of virtual sociability, or possibly my-opia” (Claeys 2017: 465)

Uncumber vive con la sua famiglia e appartiene alle *inside classes*, le quali vivono in abitazioni modulari, squadrate, isolate fisicamente dall’esterno. Le *outside classes*, come suggerisce il nome, popolano l’esterno. Il padre di Uncumber, Aelfric, illustra la natura di questa divisione, intento a più riprese ad educare la figlia circa lo stato del mondo:

Some of us have to spend our lives inside, doing all of the world’s thinking and arguing and persuading (...) So of course people who do this sort of job have to sit at home, just as I do, so that they can see what’s going on in the world at the touch of a switch, and talk to all the people they have to talk to, and be in touch with all the various thinking and doing machines. (Frayn 2015: 15-16)

A determinare questa riorganizzazione sociale, tuttavia, sono state preoccupazioni più profonde: un mondo sovraffollato, caotico, irto di malattie e pericoli. Viene dapprima stabilito un rigido ordine sociale, intento a regolare ogni aspetto della vita, ma temendo che esso avrebbe fagocitato ogni traccia di individualità, i futuri membri delle *inside classes* si rifugiano nel chiuso della vita

privata, erigendo altrettanto rigide barriere: “*Everything* became private. People recognized the corruption of indiscriminate human contact, and one by one they withdrew from it” (Frayn 2015: 26). La soluzione al disordine e al caos è fortificare la vita privata: “Each family built its own castle, into which nothing, whether food, air, information, or emotion, was admitted until it had been purified and sterilized to suit the occupiers’ needs” (Frayn 2015: 38). Sembra quindi che la ‘reclusione’ dei membri di questa classe, analogamente a quanto accade in *The Machine Stops*, non costituisca affatto una rinuncia quanto un abbracciare “the perfect freedom which men have always dreamt of” (Frayn 2015: 28). La tecnologia rende possibile blindare le nuove dimore, preservando uno scambio con l’esterno, purificato secondo i nuovi canoni della libertà. L’unico contatto con il mondo avviene attraverso l’olovisione (*holovision*), una proiezione tridimensionale che permette di generare le immagini degli interlocutori direttamente all’interno delle case, evitando agli abitanti di incontrarsi fisicamente. È così che la famiglia di Uncumber ‘incontra’ parenti, amici e colleghi. L’olovisione svolge una funzione educativa, proiettando canali televisivi, corsi e lezioni, e generando proiezioni tridimensionali immersive, attraverso le quali gli inquilini “will see a lot of the world” (Frayn 2015: 5), trascorrendo vacanze virtuali insieme. Inoltre, quando i figli crescono e vengono loro assegnate delle stanze private, i genitori cominciano a comunicare con loro tramite l’olovisione senza più incontrarsi fisicamente. Ad una tecnologia che anticipa le nuove frontiere della comunicazione digitale, della realtà aumentata e dei visori per la realtà virtuale, si affianca un ulteriore strumento di controllo: la Macchina prende qui la forma della tecnica farmacologica. L’aver eretto barriere fisiche, infatti, non sembra aver protetto le *inside classes* da ogni ‘pericolo’:

As we discovered, there were certain unwelcome intruders which seeped through all these defences. Uncertainty, discontent, anger, melancholy—neither filters nor electronic devices could keep them out. So we learnt to construct certain chemical screens inside our own bodies, and to retire behind them to an inner keep where everything was under our control. (Frayn 2015: 24)

Arriviamo a comprendere, quindi, che la ragione ultima di questo ritiro a vita privata è un tentativo di controllo, ossessivo e maniacale, quasi patologico: misantropia, agorafobia, ipocondria guidano la riconfigurazione dello spazio umano e lo sviluppo di una tecnologia che ha dotato queste inquietudini degli

strumenti per dispiegarsi fino all'estremo, come la modulazione farmacologia della psiche. Tutti i membri delle *inside classes*, sin dall'infanzia, devono assumere psicofarmaci per regolare la propria emotività a seconda dell'occasione, in quanto “calmants and hallucinogens (...) are necessary to laying the foundations of good health and building a sound character (Frayn 2015: 20)” al fine di ottenere uno stato di “perpetual chemical equilibrium” (Frayn 2015: 79). Farmaci preposti a placare o suscitare a piacimento gli stati emotivi desiderati abbondano e portano nomi allusivi – *Hilarin, Distractin, Pax, Judicor, Intel, Concentrin, Libidin, Orgasmin*.

L'intento di schermare i pensieri e la coscienza dagli altri si manifesta sotto un altro, peculiare aspetto. Da una certa età in poi, gli 'interni' sono obbligati a portare degli occhiali scuri: “They are no longer allowed to go naked, but are expected to wear their dark glasses all the time, like adults” (Frayn 2015: 18) perché, come spiega Frideswide, madre di Uncumber, “You want to keep some things to yourself, don't you? You don't want everyone seeing exactly how you feel and exactly what you're thinking all the time. It might put ideas into their heads.” (Frayn 2015: 18-19).

Malgrado tutte le precauzioni, tuttavia, nascono soggetti come Uncumber, refrattari alle prescrizioni di questo ordine privato. Schietta, ostinata e dotata di spiccata curiosità, arriva a interrogare i genitori circa il proprio modo di vivere, su cosa ci sia e come si viva all'esterno. Rifiuta i farmaci e spegne spesso l'olovisione. È la sua inesauribile curiosità che la porta a uscire di casa – atto impensabile, come per Kuno spingersi all'esterno – sperimentando il contatto con il mondo. La differenza tra ciò che vede e le immagini dell'olovisione acuisce la sua istintiva sfiducia in quanto

If she expected anything, from watching the holovision, it was a brilliant clear blue bowl of sky, green-blue tumbling seas, yellow sands. But the sky is a dusty grey, brightening in places to lemon-yellow. There is no sea or sand, only a muddle of trees and undergrowth in greys and browns and mouldering dark greens. (Frayn 2015: 11-12)

Si trova in un bosco, con i suoi colori, odori, consistenze, ma questa esperienza cozza con il suo immaginario indotto. Da quel momento, tutto ciò che le viene mostrato comincia ad apparirle inautentico e, per estensione, anche i rapporti tra gli abitanti del mondo interno. Anela ad una autenticità che non sente di poter ritrovare tra di loro: “For all anyone knows, it is all simulated somewhere, just like the holiday scenes” (Frayn 2015: 29).

Nella sua ricerca, Uncumber potrebbe, come nella piattaforma di incontri *Tinder*, “advertise on one of the human-market channels” nei quali “There are people of all ages offering themselves for every conceivable sort of relationship” (Frayn 2015: 30), ma teme che il suo carattere la renda poco interessante. A riaccendere le sue speranze e spingerla di nuovo nel mondo sarà il contatto, tramite l’olovisione, con un uomo di nome Noli, che le appare casualmente in proiezione. Nonostante l’aspetto adulto, trasandato e il fatto che non parlino la stessa lingua, Uncumber è rapita dall’autenticità della figura dell’uomo tanto da invaghirsi e affrontare un lungo viaggio per incontrarlo.

Nell’impatto con il mondo esterno si rivelano tutte le carenze emotive e cognitive della ragazza cresciuta nel suo bozzolo protetto. Esse si manifestano nella descrizione di elementi, aspetti e condizioni comuni della vita reale ma con il linguaggio straniante, a tratti alieno, dell’individuo essenzialmente privato dell’esperienza per comprendere e categorizzare le sue interazioni con la realtà. Elemento già accennato in *The Machine Stops*, assume proporzioni ancora più importanti in *A Very Private Life*, similmente a quanto avviene in *Noi* del russo Evgenij Zamiatin. Resterà un *habitus* mentale di Uncumber quello di identificare e categorizzare in maniera approssimativa o contraddittoria le persone e le ‘cose’ in cui si imbatte. Ciò riporta la nostra riflessione a quanto la mediazione del reale da parte degli strumenti di comunicazione, rapidi e immersivi quali li conosciamo attualmente, e dei quali *A Very Private Life* offre un’anticipazione futuristica, determinino la quantità e la qualità delle informazioni che acquisiamo e possiamo rievocare in maniera significativa. La privazione esperienziale di Uncumber, sommata da un lato all’immaginario impartito dall’olovisione e dall’altro alla fervida curiosità della ragazza, producono peculiari semplificazioni.

Se la distinzione tra *inside* e *outside classes* è già stata appurata, per Uncumber la rispettiva natura degli ‘esterni’ oscillerà sempre, sin da bambina, tra lo status di persone e animali. Immaginando il mondo popolato per l’appunto da animali, l’incontro con i *blue skins*, nei quali si imbatte fuori casa durante la sua prima esplorazione, metterà in moto una grossolana sovrapposizione di termini. I ‘pelle blu’ (dei quali la ‘pelle blu’ non è che un’uniforme) sono quelli che Aelfric chiama *Kind People*, guardiani che difendono le case delle *inside classes*. Nello scambio tra figlia e padre, quest’ultimo, giocando sull’immaginario della ragazza, offre una spiegazione sulla loro identità che allo stesso tempo suona infantile e classista:

(Uncumber) “Were those two men in the blue skins animals?” (Aelfric)
 “Sort of. They were Kind People, who go round in their flying houses, helping people in trouble and keeping an eye on things. Because, you see, not all the animals in the forest are nice.” (Frayn 2015: 16)

Aelfric non coglie l’opportunità di chiamarli ‘persone’, reiterando invece il concetto per cui alcuni umani possono essere considerati effettivamente tali mentre altri, fondamentalmente gli ‘esterni’, no. D’altra parte, sempre Aelfric rimarca che “Nowadays, the four-legged animals don’t usually do any work at all. It’s just the two-legged ones, who can talk and think like us” (Frayn 2015: 15). In questo eco al rovescio dell’orwelliano “Quattro gambe buono, due gambe cattivo” di *Animal Farm* sembra esaurirsi la considerazione che Aelfric ha per gli ‘esterni’.

Gli uomini e le donne che incontra nel luogo in cui Noli vive, ad esempio, proprio perché Uncumber lo identifica come un ‘palazzo’ (*palace*) conferisce agli occupanti un senso di regalità che la porterà a definirli ‘re’ e ‘regine’ (*kings* e *queens*) piuttosto che ‘uomini’ e ‘donne’ – a dispetto delle condizioni di sovraffollamento e promiscuità in cui vivono, inclusi Noli e la sua famiglia, che abitano tutti in un’unica stanza. “If this is a palace”, pensa Uncumber, “all these dirty, scruffy, densely packed people – all these animals – must be kings and queens” (Frayn 2015: 61), producendo un ironico ossimoro.

La ragazza ricorre a descrizioni simili a parafrasi, non potendo evocare il nome di un fenomeno o di una condizione fisica che sperimenta. La prima volta che sente il vento sulla pelle si accorge che “the air. It moves! Erratically but tangibly it comes swirling around her...” (Frayn 2015: 12) e quando vede il sole nel cielo velato sopra la foresta attorno casa sua le sembra “a dull orange-red disk hanging without visible support in the yellower part of the sky” (Frayn 2015: 13). Potrebbe essere il modo in cui un bambino percepisce o descrive cose che non ha mai visto e che non comprende, ma Uncumber, crescendo, conserverà questo ‘stile descrittivo’. Persa nella foresta dopo aver abbandonato il palazzo di Noli e riparatasi vicino ad un’altra abitazione di ‘interni’, Uncumber descrive la pioggia in modo peculiare:

Some cold presence is touching her with a hundred tiny fingertips all over her body. It’s some sort of spray! (...) the spray comes down as hard as ever. Is it some dreadful precipitation from the trees. It’s too even, too widespread. It’s from the sky itself! The sky itself is leaking! It’s the phenomenon she has heard in her lessons at home – rain! (Frayn 2015: 107)

Similmente, a testimonianza di come lingua e linguaggio giochino un ruolo fondamentale in queste distopie, potremmo citare come D-503, protagonista di *Noi*, adoperi un linguaggio analogamente straniante quando si inoltra per la prima volta nella natura oltre le rigide – sebbene trasparenti – mura della sua città. Il confronto tra due passaggi delle rispettive opere – la prima uscita di Uncumber e quella di D-503 – è significativo e suggerisce una curiosa e profonda corrispondenza:

The light, as soon as her eyes have adjusted to it, is diffuse and grey, not at all the sort of light that the holovision shows in the outside world. And the colours are all dim and muted. If she expected anything, from watching the holovision, it was a brilliant clear blue bowl of sky, green-blue tumbling seas, yellow sands. But the sky is a dusty grey, brightening in places to lemon-yellow. There is no sea or sand, only a muddle of trees and undergrowth in greys and browns and mouldering dark greens. (Frayn 2015: 12)

Il sole... non era il nostro sole, equamente distribuito sulla superficie specchiante dei selciati: erano schegge vive, chiazze che saltellavano incessantemente, abbagliando gli occhi, facendo girare la testa. Gli alberi sono come candele che arrivano fino al cielo, come ragni accucciati a terra sulle zampe nodose, come mute fontane verdi... E tutto ciò smotta, è animato, fruscia; da sotto i piedi scarta una specie di intrico scabro, lasciandomi lì inchiodato, incapace di muovere un passo: perché sotto i piedi non ho una superficie piana, no, bensì qualcosa di ripugnantemente molle, cedevole, vivo, verde, elastico. (Zamjatin 2013: 173)

Stati fisici ed emotivi non sfuggono al vuoto lessicale di Uncumber. Quando la ragazza sperimenta uno stato febbrile, non usa mai la parola ‘febbre’ elencando piuttosto le sensazioni fisiche e mentali che la contraddistinguono. L’ambiente asettico in cui è vissuta per tutta la vita non l’ha abituata alle malattie né a riconoscerle. Alla stessa maniera, quando la sua odissea comincia a pesarle psicologicamente e subentrano tristezza, angoscia e nostalgia di casa, può darle solo un’impressione fisica:

And as she thinks thoughts like these she suffers another unexpected set of symptoms. Her throat seems to swell up inside so that once again she cannot swallow. Once again the tears run out of her eyes. A sharp, sweet pain seems to strike down from her swollen throat, through her windpipe into her chest. (Frayn 2015: 79)

La *comfort zone* di casa, rigettata da Uncumber per la sua artificialità, esercita ora un effetto di attrazione. Sono troppi i disagi, le difficoltà, le assurdità che il mondo autentico le presenta. Il disamoramento finale avviene quando scopre che Noli, che infine le si concede fisicamente, fa uso delle medesime droghe degli 'interni', corrompendo la sincerità del sentimento e della passione che, secondo la ragazza, li avrebbe legati. Perso l'ultimo aggancio con l'autenticità cui anelava, è decisa a tornare a casa sebbene in lei il conflitto tra realtà e irrealtà resti vivo: "How terrible that now she has escaped into the real world all she can think about is the unreal one she escaped from! And what an ungrateful and ungracious occupant of that soft, calm, unreal world she was!" (Frayn 2015: 79).

Ma Uncumber è realmente incapace di sopportare e affrontare le difficoltà cui si trova innanzi? O è piuttosto l'ambiente – tecnologico e mentale – in cui è cresciuta, nel quale non ha imparato a gestire le emozioni ma a stemperarle chimicamente, ad aver mutilato le sue percezioni e la sua capacità di processare emotivamente e psicologicamente il mondo fuori dalla *comfort zone* tecnologica?

Il moto ritroso di Uncumber ci suggerisce che anche un rigetto, per quanto cosciente, dello stile di vita impresso dagli strumenti tecnologici non è sufficiente di per sé a liberarsi di tutte le abitudini che essi hanno instillato in profondità e sembra riflettere il pensiero di Marshall McLuhan ne *Gli Strumenti del comunicare* (1964), circa la relazione critica tra uomo, nuovi strumenti di comunicazione, e coscienza. Afferma McLuhan: "La gente ha creduto per lungo tempo che un'opacità da bulldog, rafforzata da una disapprovazione decisa, fosse protezione sufficiente contro qualsiasi nuova esperienza" (2015: 294). All'esperienza relativamente nuova della TV, a metà anni Sessanta, potremmo accostare oggi quella dei nuovi media e di quella "forza subliminale" (McLuhan 2015: 294) che agisce in profondità, in quanto "nemmeno la più lucida comprensione della forza particolare di un medium può impedire la consueta «chiusura» dei sensi che ci conforma allo schema dell'esperienza subita" (McLuhan 2015: 294). La ribellione di Uncumber contro l'inautenticità non la mette al riparo dall'influenza delle abitudini profonde che il suo stile di vita le ha inculcato. Allo stesso modo, nella nostra realtà, la conoscenza delle architetture delle piattaforme digitali non basta di per sé a prevenirne gli svantaggi: non è sufficiente mettere razionalmente in guardia dai deficit dell'attenzione; o dalle difficoltà nella lettura di testi più lunghi, complessi e articolari e che verrebbero riscontrate in individui esposti a contenuti digitali di

brevissima durata, come i *reel* e le *stories* su *Instagram* o *TikTok* – difficoltà imputabili alla natura rapidissima di questa tipologia di video. Quanto può inficiare su una più ampia e approfondita conoscenza del mondo l’abitudine a riceverne informazioni estremamente parcellizzate e fuori contesto? Ad ogni modo, la “totale purezza d’animo” (McLuhan 2015: 294) cui allude McLuhan e con la quale alcuni pretendono di affrontare la sfida dei media sembra riflettere la ribellione, prima istintiva poi ragionata, di Uncumber. Il suo rifiuto di tutto ciò che è artificiale non le permette di comprendere gli effetti subliminali della loro azione, che ne hanno scolpito il carattere e l’identità. La Macchina quindi domina anche *in absentia*, quando ci si allontana da essa, attraverso gli *habitus* che ha indotto nei suoi utilizzatori e che essi portano con sé. La Macchina attira a sé gli individui quando l’esperienza al di fuori dei suoi standard e dei suoi schemi si fa insostenibile.

4. *The Circle*: la filosofia e l’architettura della Macchina Digitale

Se gli scenari di Forster e Frayn appaiono più futuristici, il romanzo di Dave Eggers rappresenta un’anomalia in rapporto alle opere precedenti. Pubblicato nel 2013, *The Circle* è meno futuristico e più marcatamente vicino al nostro presente, sociale e tecnologico. Al centro del romanzo troviamo Mae Holland. Giovane ambiziosa ma insicura, sogna di lavorare al Cerchio – colosso internazionale di informatica che dà il nome al romanzo – arrivando ad assumere un ruolo preponderante nell’azienda. Ne diventerà il volto pubblico più noto sotto la guida dei Tre Saggi – sorta di triumvirato costituito dai tre fondatori e che determina ancora, in varia misura, la mission aziendale. Il paesaggio tecnologico e umano di *The Circle* è contemporaneo. Se nelle opere precedenti l’umanità si avviava ad una integrazione più esotica e viscerale con la Macchina, il dominio assume qui forme famigliari: la rete internet, i social network e la filosofia che ne sottende lo sviluppo. Il pericolo non è più in un futuro remoto ma *hic et nunc*. Difatti le tecnologie, i dispositivi, gli applicativi della mega-corporation non si discostano molto da quanto possiamo già utilizzare su uno smartphone. La piattaforma digitale creata dal Cerchio ha attirato miliardi di utenti ai quali offre un ricco ecosistema di app e funzionalità che rispecchia (e amplifica) molte funzioni di brand esistenti – *Facebook*, *Instagram*, *Google*, *YouTube*, *Snapchat*, *LinkedIn* ecc – e dei quali esso incarna una summa. Assurto ad una posizione di monopolio grazie al numero di suoi utenti, all’ampiezza e alla pervasività delle sue iniziative, il Cerchio arriva ad

influenzare lo stile di vita globale e le politiche dei governi. La sua filosofia è migliorare l'essere umano e la sua condizione tramite la tecnologia ed appare impregnata di quel neopositivismo tecnologico di cui è portatrice l'ideologia californiana – in cui convergono la tradizione dei diritti umani della New Left e la prospettiva di un'economia dell'informazione che, accrescendo la ricchezza, avrebbe eroso vecchie strutture di potere a favore di una democrazia diretta virtuale. Il fine e i metodi del Cerchio si possono riassumere nel motto, coniato dalla stessa Mae, “Secrets are lies. Sharing is caring. Privacy is theft.” (Eggers 2013: 324).

La *Transparency* è il paradigma del Cerchio: rendere visibile e monitorabile ogni azione, relazione, transazione, istituzione – anche la vita privata, in un capovolgimento totale di idee rispetto a *A Very Private Life* e *The Machine Stops*, con la spiccata afefobia dei loro abitanti. Rendere pubblica e visibile ogni azione garantirà agli individui-utenti sicurezza, solidarietà, condivisione ed empatia benché l'onnisciente sguardo della Macchina digitale – incarnato dalle telecamere ad altissima risoluzione del programma *SeeChange*, minuscole e sparse per il mondo a milioni – prefiguri uno stato di cose paragonabile a quello che il filosofo Byung-Chul Han, riflettendo sul nostro presente digitale, ha definito un “panottico digitale” di chiaro stampo benthemiano (Han 2016: 49). Una sorveglianza tanto più insidiosa in quanto l'essere osservati è un'azione volontaria da parte degli utenti, animata dal desiderio di mettersi in mostra, condividere, comunicare. Prosegue Han: “Il Grande Fratello di Bentham è certamente invisibile, ma onnipresente nelle menti dei detenuti, che lo hanno introiettato. Nel panottico digitale, invece, nessuno si sente sorvegliato” (Han 2016: 49). Lo sguardo totale e aprospettico del Cerchio pare guidato dalle buone intenzioni (dichiarate) dei Tre Saggi, le quali appaiono ben lontane da quelle repressive atte a preservare il matematico ordine dei cittadini in *Noi* di Zamjatin o ad assicurare l'uniformità di pensiero in *1984*. In un richiamo più o meno diretto a *Noi*, gli edifici in cui ha sede il Cerchio sono quasi tutti in vetro, trasparenti e, come gli abitanti dell'Unico Stato, i suoi lavoratori possono osservarsi continuamente – rispecchiando la loro altrettanto costante trasparenza digitale. Le conversazioni, i discorsi e le conferenze con i quali i Tre Saggi intrattengono i *Circlers* sono ricolme di un intento filantropico, altruistico, solidaristico, al più moralizzatore, che non menziona o liquida velocemente la questione del profitto. Tutto è incentrato su una specifica visione del benessere umano. Parlando con Mae, Eamon Bailey, uno dei Tre Saggi, si chiede “what if we all behaved as if we were being watched?” (Eggers 2013: 290) Se tutti fossero osservati “we would finally be compelled to be our best selves. (...) Finally,

finally, we can be good. In a world where bad choices are no longer an option, we have no choice but to be good” (Eggers 2013: 290). Non si tratterebbe, quindi, di ‘sorvegliare e punire’ ma di ‘sorvegliare e prevenire’. Ancora una volta, la soluzione ai problemi dell’umanità non sembra essere farla maturare culturalmente e psicologicamente ma imporre dei paletti – tecnologici – che ‘pavlovianamente’ determinino il percorso dal quale essa non può deviare.

Nella sua conferenza di presentazione di *SeeChange*, alla quale Mae entusiasticamente assiste, Bailey proietta immagini provenienti dai luoghi più diversi: da spiagge esotiche alle strade del Cairo percorse dai manifestanti, da piazza Tienanmen alla stanza della sua anziana madre in convalescenza. La Macchina può tutto: monitorare i propri cari, conoscere le condizioni del tempo prima di andare a fare surf, sorvegliare le violazioni dei diritti umani e garantire la sicurezza delle città contro il crimine. “There needs to be accountability” (Eggers 2013: 67), in patria come altrove. Sicurezza, intrattenimento, diritti umani, premura: sono le possibilità con le quali, né più né meno, Bailey pubblicizza e giustifica un sistema che, tuttavia, renderà controllabile qualsiasi individuo sul pianeta e che incarna appieno il concetto di Trasparenza. Mae contribuirà all’articolazione di questa filosofia: guidata dalla sua ambizione da un lato e dalle sue insicurezze personali dall’altro, giustificherà l’uso (che, per lei, non scade mai nell’abuso) dei pervasivi mezzi digitali. Anche qui, la tecnologia arma la psiche inquieta di strumenti che, in quanto estensioni dell’uomo, diventano estensioni della propria inquietudine, accrescendola esponenzialmente. Una unanime approvazione travolge il Cerchio man mano che esso offre soluzioni che fanno appello ai più variegati interessi, a viscerali timori o ad alti ideali: l’app *Demoxie* permetterà di incarnare una democrazia diretta, che faccia addirittura a meno del governo, permettendo di esprimersi senza mediatori sulla politica del paese. Tutto barattato per la privacy.

Nella realtà in cui viviamo, la cessione di una parte così ampia della nostra vita privata potrebbe essere accolta con altrettanto entusiasmo? È bene sottolineare che Eggers scrive *The Circle* adottando specificamente il punto di vista e il linguaggio delle grandi corporation digitali americane: al Cerchio il profitto non è quasi menzionato, a favore della mission, della visione, dell’innovazione come valore in sé. Il pubblico che assiste alle conferenze dei Saggi condivide la stessa prospettiva: regna una sostanziale uniformità di pensiero mentre tutto ciò che è fuori dalla logica del Cerchio è arretratezza. Mercer, ex-ragazzo di Mae, è una delle poche voci dissonanti dell’opera. Critico nei confronti del Cerchio, Eggers sceglie di comunicarne le idee in maniera inconsueta, nell’ecosistema digitale del romanzo, per mezzo di lettere cartacee

che il ragazzo invia a Mae e che lei poi mostra alla sua platea virtuale di *Circlers*, i quali non perdonano a Mercer le sue opinioni. Egli infatti giudica duramente gli utenti del Cerchio che “will live, willingly, joyfully, under constant surveillance, watching each other always, commenting on each other, voting and liking and disliking each other, smiling and frowning, and otherwise doing nothing much else” (Eggers 2013: 367), una condizione che non esita a definire “a tyrannical state” (Eggers 2013: 368). Allontanatosi da Mae, sarà lei più tardi a sceglierlo come ‘cavia’ dell’applicazione *SoulSearch* che, contando sulla collaborazione degli utenti sparsi per il mondo, mira a localizzare un individuo condividendone informazioni e immagini. Disconnesso dalla Rete, rifugiatosi nei boschi, Mercer verrà individuato da utenti-hater, guidati a distanza da Mae, entusiasti di rintracciarlo. Fuggito in auto e inseguito anche da droni, che trasmettono al mondo quella che è diventata una caccia all’uomo, sceglierà di suicidarsi lanciandosi da un ponte. Al contrario di altre distopie, dove la Natura incontaminata rappresenta il contraltare alla città-società del dogma ‘meccanico’ della ragione e resta relativamente impermeabile alle sue leggi, *The Circle* offre la potente immagine simbolica dell’erosione di quel confine. Mercer rivendica il suo diritto alla disconnessione, vedendoselo prepotentemente negato dalla forza della sovraesposizione digitale.

Una deliberata e continuata erosione della sfera individuale insieme alla dispersione pubblica di informazioni private potrebbe condurre ad esiti analoghi? Se da un lato abbiamo l’iperbole letteraria, dall’altro lo scandalo Facebook-*Cambridge Analytica* (Chan 2019) costituisce una possibile manifestazione di questa erosione nella realtà, ponendo enfasi sulle implicazioni più opache della natura e dell’uso dei social network e facendo emergere l’enorme quantità di dati e informazioni private che le piattaforme raccolgono, profilano e vendono a terze parti – attori privati o politici, con le proprie agende. La cessione di parti crescenti di vita privata avviene comunque: volontariamente, nel momento in cui l’utente condivide foto, video, luoghi in cui è stato e con chi; meno volontariamente, con modalità e forme diverse, nel momento in cui qualsiasi dato può essere incamerato e rivenduto dalle piattaforme. Una generale ignoranza delle condizioni d’uso di piattaforme e social network, unito al desiderio degli utenti di accedere ai servizi e agli scambi che esse mettono a disposizione rende, se non entusiasticamente, indifferentemente partecipi della resa del privato – e della monetizzazione delle informazioni cedute. Come afferma il sociologo dei media Geert Lovink in *Sad by Design*: “Let’s appraise the bots and the “Like Economy” for what they are: key features of platform capitalism that capture value behind our backs”

(Lovink 2019: 32). Perché non sottrarsi quindi al loro potere di suggestione? Da un lato perché, citando ancora Lovink, i social media sono diventati parte integrante delle nostre vite: sono “our technological mode of the social” (Lovink 2019: 32), facendo eco a Butler quando, in *Erewhon*, afferma che “machines are to be regarded as the mode of development by which human organism is now especially advancing” (Butler 2017: 166) – per estensione, le sue interazioni sociali; dall’altro, perché le tecnologie digitali trasformano e ‘potenziano’ ulteriormente, legandoci ad esse, la sfera interiore dei bisogni personali e relazionali. La già citata forza subliminale esercita un potere ancora maggiore attraverso le architetture intime delle piattaforme. Non si tratta delle suggestioni derivanti dai loro contenuti espliciti ma da funzioni codificate nel software per influire sulla mente. Sean Parker, ex-presidente fondatore di Facebook, in un’intervista risalente al 2017 ammette che, nel pensare Facebook, l’obiettivo fosse di catturare il più a lungo possibile l’attenzione degli utenti e ciò si è tradotto nell’architettura del software nel

sort of give you a little dopamine hit every once in a while, because someone liked or commented on a photo or a post or whatever. And that's going to get you to contribute more content, and that's going to get you ... more likes and comments (Allen 2017: para. 3).

Mae riflette questo processo di (auto)compiacimento nelle sue costanti interazioni attraverso la piattaforma del Cerchio:

The steady completion of tasks felt right. Mae checked her bracelet, which showed hundreds of new smiles. There was something refreshing, the comments were asserting, about seeing a Circle semi-celebrity like herself contributing to the data pool like this (Eggers 2013: 377).

Compito dopo compito, acquisendo il continuo feedback degli utenti, sentendosi al centro dell’attenzione e dell’azione nel suo ruolo presso il Cerchio, Mae sperimenta gli effetti di quel processo pavloviano di azione-ricompensa nel quale i *likes*, gli *smiles* o gli ‘*zings*’, sfruttano il livello neurochimico del processo di validazione sociale, attivato dalla ricerca e ricezione di soddisfazione e approvazione. L’induzione del rilascio di dopamina attraverso l’architettura della piattaforma lega l’individuo al percepito, seppur effimero, benessere suscitato dall’attività sui social network. Forse l’individuo non si ritirerà dal reale come in Forster o Frayn o Eggers, ma la Macchina si è evoluta al punto di

agire, individuandoli in profondità, sui meccanismi stessi dell'emozione e del pensiero.

5. Conclusioni: la parabola della Macchina

Un percorso sembra essersi compiuto dalle precoci proiezioni di Butler alla concretezza vissuta della macchina digitale e della rete in Eggers – rete dentro la quale la ‘vita meccanica’ pare cominciare ad agitarsi. Butler ha riflettuto sul rapporto ‘organico’ tra Uomo e Macchina; una riflessione tanto più pregnante in quanto collocata agli albori della società tecnologica e ben prima di qualsiasi concreto *breakthrough* verso l'integrazione uomo-macchina e l'intelligenza artificiale quale oggi le intendiamo, e che tuttavia ha gettato le basi per le esplorazioni successive. Al dominio della macchina si approda passando dall'eccessiva dipendenza da essa – cosa diventerà la Macchina grazie all'Uomo che la fa evolvere sempre più e come cambierà l'Uomo affidandosi, anzi, abbandonandosi ad essa? In Forster troviamo una prima, più definita visione della mentalità trasformata da un'assuefazione continuata e profonda alle comodità tecnologiche e, soprattutto, alla logica che muove la Macchina: tutto ciò che è fuori da essa è superfluo, può essere rimosso. Esseri umani immersi nell'agiatezza artificiale sono irritabili, intolleranti e apatici, intelligenti, sì, ma dalla curiosità spuntata. Spicca il tentativo – riuscito, potremmo aggiungere – di Forster di tratteggiare precocemente i caratteri dell'essere umano nevrotico e idiosincratico dell'era dell'accelerazione. Frayn dedica uno spazio ancora maggiore all'esplorazione di questa trasformazione e grande peso, specificamente, alla dimensione psicologica e linguistica che accompagna e rispecchia il cambiamento mentale. L'essere umano perde letteralmente termini per descrivere e rapportarsi adeguatamente con il reale, dal quale è progressivamente estraniato. Inoltre, il dominio e la dipendenza dalla Macchina si manifestano nell'attaccamento viscerale ad abitudini introiettate che sfuggono al loro rigetto esteriore. Infine Eggers non ci porta nel futuro ma cala a tutti gli effetti la narrazione nell'oggi. Siamo già esposti ad un modello di vita – digitale – che prefigura la distopia? La forma più pervasiva che la Macchina ha assunto è quella della Rete e tanto più ambigue sono le ragioni che ne sostengono lo sviluppo e la penetrazione. Il dominio si concretizza in macchine digitali specificamente disegnate per interagire con la psicologia e la psiche umana, affermando di ampliarne gli orizzonti e globalizzando la sua identità, sebbene incanalandola in circuiti precisi. L'originale ipotesi butleriana trova

infine la sua concretizzazione in strumenti e (proto)intelligenze artificiali la cui funzione non indebolisce incidentalmente la mente umana, ma dei quali la mente umana, e il potenziamento-sostituzione profonda delle sue funzioni, sono la ragione d'essere.

Riferimenti bibliografici

Allen, Mike. 2017. "Sean Parker unloads on Facebook: "God only knows what it's doing to our children's brains". *Axios*, 9 novembre 2017, <https://www.axios.com/2017/12/15/sean-parker-unloads-on-facebook-god-only-knows-what-its-doing-to-our-childrens-brains-1513306792> [ultimo accesso 28/01/2024].

Butler, Samuel. 1965 (1872). *Erewhon*. Trad. L. Drudi Demby. Milano: Adelphi.

Butler, Samuel. 2017 (1872). *Erewhon (A Dystopia): The Masterpiece that Inspired Orwell's 1984 by Predicting the Takeover of Humanity by AI Machines*. Chicago: OK Publishing (Edizione Kindle).

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History: of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. New York: Oxford University Press.

Chan, Rosaline. 2019. "The Cambridge Analytica whistleblower explains how the firm used Facebook data to sway elections". *Business Insider*, 5 ottobre 2019, <https://www.businessinsider.com/cambridge-analytica-whistleblower-christopher-wylie-facebook-data-2019-10?r=US&IR=T> [ultimo accesso 28/01/2024]

Eggers, Dave. 2013. *The Circle: A novel*. London: Penguin.

Frayn, Michael. 2015 (1968). *A Very Private Life*. London: Faber & Faber.

Forster, E.M. 2011 (1911). *The Machine Stops*. London: Penguin Classics.

Grigenti, Fabio. 2021. *Le macchine e il pensiero*. Napoli, Salerno: Orthotes.

Han, Byung-Chul. 2016. *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*. Trad. F. Buongiorno. Roma: Nottetempo.

Lovink, Geert. 2019. *Sad by Design. On platform nihilism*. London: Pluto.

Herbert, Frank. 2021 (1965). *Dune*. New York: Ace.

Orwell, George. 2021a (1945). *La fattoria degli animali*. Trad. V. Latronico. Firenze: Giunti Editore.

Orwell, George. 2021b (1949). 1984. Milano: Giunti.

McLuhan, Marshall. 2015 (1964). *Gli strumenti del comunicare*. Trad. E. Capriolo. Milano: Il Saggiatore.

Ulam, Stanislaw. 1958. "Tribute to John von Neumann". *Bulletin of the American Mathematical Society* 64, 1–49, <https://www.ams.org/journals/bull/1958-64-03/S0002-9904-1958-10189-5/S0002-9904-1958-10189-5.pdf> [ultimo accesso 28/01/2024]

Vinge, Vernor. 1993. "The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human World". *Vision-21: Interdisciplinary Science and Engineering in the Era of Cyberspace Symposium*, <https://mindstalk.net/vinge/vinge-sing.html>, [ultimo accesso 28/01/2024]

Zamjatin, Evgenij. 2013 (1923). *Noi*. Trad. A. Niero. Roma: Volland.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



Spersonalizzazione del personaggio e inclusione del lettore: da *Noi* di Evgenij Zamjatin (1921) a *Notre vie dans les forêts* (2017) di Marie Darrieussecq

Sofia Tincani

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract (Italiano) Il presente articolo analizza due distopie appartenenti a mondi ed epoche diverse: una del XX secolo, *Noi*, dello scrittore russo E. Zamjatin e una del XXI secolo, *Notre vie dans les forêts*, della francese M. Darrieussecq. Questo viaggio letterario di un secolo permette di soffermarsi su tematiche care al genere distopico ma soprattutto legate alla vita dei lettori di oggi, secondo lo spirito della letteratura impegnata. In particolare, i lettori saranno spinti a riflettere, accompagnati da spunti critici, in primis sull'eccessiva presenza dell'uomo a scapito del mondo naturale (antropocene) e sulla spersonalizzazione esperita dall'uomo in un mondo che cambia troppo velocemente e in cui le frontiere tra umano e non umano sembrano essere state obliterate. Proprio partendo da quest'ultimo elemento, l'articolo prende in considerazione un nuovo modello di inclusione del diverso, il postumano, tramite gli studi di Rosi Braidotti e di Donna Haraway.

Abstract (English) This paper analyzes two dystopias belonging to different worlds and eras: one from the 20th century, *We*, by Russian writer E. Zamjatin and the other from the 21st century, *Notre vie dans les forêts*, by the French M. Darrieussecq. This literary journey of a century allows us to focus on themes dear to the dystopian genre but especially related to the lives of today's readers, in the spirit of engaged literature. In particular, readers will be prompted to reflect, with the help of some critical insights, primarily on the disasters of the Anthropocene and on the depersonalization experienced by humans in a world that changes too quickly and in which the boundaries between human and nonhuman seem to have been obliterated. Starting from this last element, the article considers a new model of inclusion of the different, the posthuman, through the studies of Rosi Braidotti and Donna Haraway.

Keywords Anthropocene; depersonalization; dystopia; inclusion; posthuman

1. “Provo nostalgia per il futuro”:¹ a distanza di un secolo il messaggio non cambia

Attentati, rapimenti, robot, cloni, acqua inquinata, malattie... ci si può chiedere dove sia il progresso tanto millantato nelle opere oggetto di questo articolo, *Noi* di Evgenij Zamjatin (1921), uno dei primi testi a rappresentare una società futuribile di stampo totalitario,² e *Notre vie dans les forêts* (2017), dell'autrice francese Marie Darrieussecq, una delle opere che Zamjatin ha ispirato,³ apparsa un secolo dopo, in cui si respira parimenti un clima di autoritarismo, tanto da meritare la descrizione di “società alla 1984” (Lamoreux 2020: 3).

Questi elementi negativi risultano incongrui agli occhi del lettore per il fatto che i due Stati sono presentati ai loro abitanti come “perfetti”. Da un lato abbiamo lo “Stato Unico” di *Noi*, una società che, grazie all'apporto delle macchine, è giunta alla fine del terzo millennio a una sedicente “utopia del benessere generale e della perfetta tranquillità” (Heller 1990: 527), con un'organizzazione infallibile in cui ogni attimo della vita dei cittadini è monitorata e incasellata in alienanti routine. Non solo: il Benefattore, capo dello Stato Unico, intende diffondere questo “perfetto” modello sociale anche su altri pianeti, tramite uno strumento chiamato “Integrale” il cui costruttore è il protagonista della storia, l'ingegnere D-503. Dall'altro abbiamo il mondo di Viviane, ambientato anch'esso nel futuro, in cui la caducità umana è stata sconfitta poiché si è trovato il modo di sostituire le parti del corpo non più funzionanti con quelle nuove fornite dai cloni, chiamati “metà”, che ogni

¹ “Non provo nessuna nostalgia per il passato visto che porta a questo presente. Provo nostalgia per il futuro” (Darrieussecq 2017: 42). Così si esprime Viviane, protagonista di *Notre vie dans les forêts* (NVDLF d'ora in poi). Tutte le traduzioni dal francese sono mie.

² *Noi* è stata pubblicata in Russia solo nel 1988, ma la data di messa in circolazione del testo in traduzione risale già al 1921; la versione russa era stata pubblicata a New York nel 1952. Nonostante la mancata pubblicazione repentina in Unione Sovietica, il testo ha circolato in lingua inglese e francese finendo, tra gli altri, in mano a George Orwell – che ne lesse la traduzione francese nel 1929 – e ad Aldous Huxley, che ne presero ispirazione per le loro opere, *1984* (1949) e *Brave New World* (1932). Cfr. la storia editoriale del testo ripercorsa da Alessandro Niero (2018: v-xviii), che definisce “una storia di false partenze”. È da quest'ultima edizione italiana del 2018 che sono tratte le citazioni nell'articolo.

³ Il fascino e l'influenza esercitati dall'autore russo su Darrieussecq (n. 1969) non sono celati: l'autrice ne ha parlato durante una seduta del seminario *Les récits du posthumain*, il 25 marzo 2022. Il rimando è chiaro anche per la scelta di strutturazione del testo: in entrambi i protagonisti tengono un diario di appunti, escamotage con cui vengono raccontate le vicende.

cittadino ha a disposizione. Da una parte un mondo di perfezione tecnico-politica, dall'altra una realtà che nulla ha da invidiare a scienza e medicina.

Eppure, se andasse tutto bene, questi testi non sarebbero etichettati come distopie,⁴ si potrebbe osservare. Questo pensiero è in linea con quello che si chiede Darrieussecq in un'intervista proprio su *NVDLF*: “pensavo che il mondo sarebbe stato migliore, mi era stato promesso il progresso. Ma è comunque andato in pezzi”.⁵ Il progresso non sembra arrivare mai, o se è arrivato, non ha migliorato la situazione: “the twentieth century has quite correctly been called the dystopian century, and the twenty-first century does not look much better”, sentenzia Sargent (2013: 10). Dello stesso avviso è Francesco Muzzioli, che fa notare che la storia non è cambiata nonostante i moniti che si sono susseguiti per cercare di lottare contro un futuro catastrofico, distopico “al contempo da incubo e plausibile”, e arriva perfino a parlare di “inutilità della distopia, perché i suoi appelli in forma di racconto profetico sono caduti nel vuoto” (Muzzioli 2021: 10). Poco importa allora che Zamjatin abbia preconizzato certi timori e problemi delle epoche a venire se poi non siamo stati in grado di gestirli giocando d'anticipo o senza trovarvi soluzioni.

In queste opere, però, è possibile riscontrare un suggerimento concreto, costruttivo, percepibile soprattutto in *NVDLF*; prima di arrivarci è necessario un viaggio in questi testi che passi in rassegna alcuni macro-temi che sono altresì preoccupazioni a carattere eco-bio-politico della nostra epoca. È logico che come afferma Elisabetta Di Minico (2018: 393), queste ultime si trovino ingigantite “a livello iperbolico” in testi appartenenti a un genere fatto per dare voce alle nostre paure e ad esorcizzarle – o per provare a spiegarle, aggiunge Fabio Deotto (2018), dato che la proiezione futuribile ha anche una funzione esplicativa (Zamjatin 2018: v-xviii). Grazie agli apporti critici di Francesco Muzzioli prima e di Félix Guattari dopo, vedremo in una prima fase come l'assenza o la devastazione del mondo naturale e al contrario la presenza invasiva dell'uomo (antropocene) partecipi a questo scenario distopico e abbia ricadute sullo stato d'animo e sul benessere dei protagonisti. Il pericolo climatico-ambientale è associato indissolubilmente al pericolo umano-sociale, come suggerisce questa frase che sembra fare da *trait d'union* tra i due: “i notiziari avevano come delle previsioni meteorologiche sulle maree di rapimenti, sulle tempeste di sparizioni e sul diluvio di attentati” (Darrieussecq

⁴ Per le relazioni tra *Noi* e la distopia cfr. Booker (2013); per *NVDLF*, cfr. l'intervista “Marie Darrieussecq présente une dystopie haletante”, <https://www.youtube.com/watch?v=N-SGdGRDZQE> (ultimo accesso 16/06/2023).

⁵ Cfr. nota 4.

2017: 105). Si capisce come tali scenari portino i protagonisti a esperire una crisi identitaria che li condurrà alla ricerca del loro vero essere, anche tramite la scrittura. Affronteremo questo tema nella seconda sezione.

Vedremo infine nella terza parte come, complice lo scarto temporale tra i due testi, in *Notre vie dans les forêts* si faccia un passo in avanti per superare l'*impasse* della crisi identitaria e del mondo distopico che perseguita i protagonisti, già suggerita velatamente in *Noi*: in tal senso saranno utili i testi critici di Donna Haraway e Rosi Braidotti. Preme sottolineare un altro aspetto: i temi delle sezioni del presente articolo non solo sono costanti nel tempo – poiché trattati dagli autori a distanza di un secolo – ma lo sono anche nello spazio; esponenti di culture quanto mai diverse convergono per trattare temi che travalicano i confini dei continenti e includono così tutti i lettori, chiamando in causa il loro senso di responsabilità nei confronti di un futuro che è di tutti. Senza cadere nella visione estremistica di Bruno Arpaia per il quale la distopia non è più un esercizio di speculazione ma l'unico realismo possibile (Arpaia 2018), vedremo come questo percorso letterario di un secolo non sia rimasto fermo allo stesso punto, ma celi suggerimenti per convivere con più serenità coi cambiamenti inarrestabili che ci accompagnano nel quotidiano, e questo a livello universale. Per fare passi avanti bisogna però che il lettore collabori, che colga i messaggi insiti nel testo, che sia un *let-attore* a tutti gli effetti e che vi sia da parte sua partecipazione fattiva, come afferma lo stesso Zamjatin nei suoi scritti (Zamjatin 1970). Non è da meno Darrieussecq che “esige un lettorato coraggioso e attivo che sia disposto a fare un passo verso di lei” (Trout 2016: 6). In fin dei conti questi testi sono sì scritti alla prima persona ma è un “noi” di un'intera comunità che si legge dietro le righe, come si evince dai titoli dei romanzi, *Noi* e *Notre vie dans les forêts*.

2. Quel poco che (fo)resta

Se ci atteniamo alla classificazione operata da Muzzioli sulle tipologie di distopia, entrambi i testi potrebbero essere definiti come “distopie al quadrato”. In effetti, essi presentano sia tratti di quella che il critico chiama “distopia dispotica” – che rappresenta terribili regimi oppressivi e dittatoriali – sia elementi della “distopia catastrofica” – che tratta di disastri climatici che annunciano la fine del mondo (Muzzioli 2014: 36-37). Per *NVDLF*, si potrebbe parlare perfino di eco-distopia, concepita, come spiega Marco Malvestio, come forma ibrida tra distopia e testo post-apocalittico (Malvestio 2022: 27-29).

Il disastro climatico-ambientale nelle due opere coincide con l'allontanamento o con la forzata distruzione di tutto quello che è vivo, naturale, animale.

In *Noi* il mondo naturale e tutto ciò a cui è associato (vitalità, dinamismo, movimento) è cautamente tenuto al di fuori del mondo civilizzato dello Stato Unico tramite la cosiddetta “Muraglia verde”. In questo mondo selvaggio vivono i “Mefi”, creature “primitive” perché completamente libere, a differenza dei cittadini dello Stato Unico che hanno dovuto scegliere, secondo una logica dostoevskiana, tra libertà e felicità⁶, sacrificando la prima. L'opposizione tra i due mondi è utile per mostrare la dicotomia che si crea tra i due blocchi che potremmo così riassumere: antropocentrismo/razionalità/prigionia e natura/vitalità/libertà. Nello Stato Unico ogni traccia dell'ingerenza della natura indisciplinata – fiori, alberi, animali – è stata rimossa dall'uomo, l'“agente geologico” di Bouvier (2022: 10)⁷. Tutto è stato costruito in vetro, materiale menzionato in modo massiccio che diventa anche strumento di controllo: le pareti trasparenti delle case obliterano infatti la differenza tra vita pubblica e privata, tenendo gli abitanti in uno stato di prigionia⁸. Nel mondo dei Mefi, invece, la natura e in particolare la foresta non solo forniscono un nascondiglio grazie alla loro opacità ombreggiata – una delle protagoniste, O-90, rimasta incinta contro le leggi dello Stato, scapperà lì per poter dare alla luce in segreto il figlio – ma anche respiro vitale ai suoi abitanti. Le descrizioni delle contrapposizioni degli ambienti in cui vivono le due comunità non mancano, a suggerire il grado di vitalità che anima i rispettivi abitanti: al cielo monocoloro e asettico dello Stato Unico, riflesso nei visi ingrigniti e cupi dei suoi abitanti per i quali le emozioni sono malattie, si oppongono le nuvole, che danno forma e carattere al cielo nel mondo dei Mefi. E ancora:

il sole non era il nostro sole, equamente distribuito sulla superficie specchiante dei selciati: erano schegge vive, chiazze che saltellavano incessantemente abbagliando gli occhi, facendo girare la testa. Gli alberi erano come candele che arrivavano fino al cielo, come ragni accucciati a terra sulle zampe nodose, come mute fontane verdi e tutto ciò smottava,

⁶ Questo elemento è ripreso da “La leggenda del Grande Inquisitore”, sezione all'interno de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij (1879).

⁷ Il XX secolo ha visto l'uomo diventare “agent géologique”, capace di influenzare il clima del pianeta e di essere responsabile del degrado dell'ecosistema.

⁸ Netto rimando al Panopticon, carcere trasparente progettato dal filosofo Jeremy Bentham nel 1791.

era animato, frusciava [...] qualcosa di ripugnantemente molle, cedevole, vivo, verde, elastico. (Zamjatin 2018: 148)

L'assenza di vitalità del mondo naturale nello Stato Unico rispecchia la mancanza di fantasia dei protagonisti che ci vivono, che si trovano in un posto in cui i sentimenti sono stati sconfitti a suon di logica e formule, in cui l'amore è stato matematicizzato con la *lex sexualis*, e dove la libertà è considerata come errore e la fantasia come una malattia (D-503 deve spiegare le metafore perché nessuno è in grado di capirle). La natura e la bellezza si ritrovano interamente sottomesse al bene dello stato, in una tayloristica logica utilitaristica:

dallo sciabordio innamorato delle onde noi abbiamo ricavato elettricità; da una bestia selvaggia schiumante di rabbia abbiamo tratto un animale domestico; allo stesso modo abbiamo scozzonato e sellato la forza elementale - un tempo selvaggia - della poesia. [...] Oggi la poesia non è più un impertinente canto di usignuolo: la poesia è un servizio di stato, la poesia ha una sua utilità. (Zamjatin 2018: 66-67)

Pian piano però, complice l'incontro con la ribelle I-330, che ordisce il piano di impossessarsi dell'Integrale per rivoltarlo contro lo status quo imposto dallo Stato Unico, D-503 inizia a dubitare del benessere fittizio della società in cui vive e comincia ad associare la vera felicità al mondo al di là della Muraglia verde, quello naturale, della foresta, primo posto in cui I-330 vuole esportare l'Integrale:

attraverso il vetro mi scrutava il grugno ottuso di una bestia [...]. Ci siamo guardati a lungo negli occhi [...]. Dentro di me formicolava un pensiero: 'E se poi il tizio dagli occhi gialli – nel suo mucchio di foglie insensato e sporco, nella sua vita non precalcolata – fosse più felice di noi?' (Zamjatin 2018: 151)

È indicativo che, quando è alla ricerca di evasione, il protagonista è spinto a fare una passeggiata proprio nei pressi della Muraglia verde: "lontano, al di sopra della Muraglia Verde, gli uccelli si scalmanano, soffia il vento" (Zamjatin 2018: 117); "procedevo fra gracchiamenti, muschio, asperità, rami, tronchi, ali, foglie, fischi..." (Zamjatin 2018: 148). La vicinanza col mondo naturale fa stare meglio il protagonista e lo aiuta a ritrovarsi, o quantomeno a fargli prendere coscienza dello stato di prigionia in cui è posto nello Stato Unico. L'assenza del mondo naturale e le sue conseguenze deleterie per gli abitanti sono ancora più marcate in *NVDLF*, opera che "tenta di pensare letterariamente il futuro della crisi

ambientale” (Buell 2009: 128). Qui, infatti, la narratrice, psicologa di professione, associa subito il disastro climatico alle malattie degli abitanti:

Non era colpa nostra se eravamo tutti malati, ma dell'inquinamento atmosferico, del carbone con cui i paesi ritardatari continuano a scaldarsi, degli OGM ovunque. Ci ammalavamo. Non potevamo farci nulla. Le metà esistevano per questo. (Buell 2009: 96)

Siamo in un universo alla vigilia dell'eco-apocalisse: la situazione fa pensare all'indomani di una catastrofe non identificata, che è presentata come risultante dello sfruttamento sistematico delle risorse del pianeta proprie alle società del capitalismo tecnologico. Questa catastrofe nella quale si trova a vivere la protagonista è la conseguenza estrema di quello che Moore chiama “capitalocene” (Moore 2015): un'epoca di perturbazioni profonde dovute a un contesto ambientale, sanitario, alimentare e umano deregolamentato che crea pericoli tecnico-industriali o militari-medicali (attentati, epidemie, tsunami, sparizione delle specie). Un mondo “malato”, opprimente, ostile, come ci ricorda Viviane che per tutto il libro ripete il ritornello: “brutta epoca” (Moore 2015: 69, 107, 110, 139). Nel suo mondo quasi tutte le specie animali sono estinte e anche qui intere foreste sono state rase al suolo per far spazio a territori urbani. Ancora peggio, quel poco di naturale che c'è, è contaminato: gli animali sono snaturati, trasformati in robot⁹, con danni a quella che Bouvier chiama “écologie corporelle”. L'opposizione tra il mondo civilizzato e quello naturale e la relativa critica da parte dell'autrice alla rovina del mondo naturale si trova anche in una serie di descrizioni “notificatrici”¹⁰: non c'è bisogno di sottolineare quanto vi sia di artificiale nei centri di riposo dove vengono conservati i cloni, con stanze avvolte in pellicole plastificate ermetiche emananti odore di disinfettante, o nel paesaggio deturpato da hangar, discariche, griglie, strade asfaltate, gru, macchine. Appare come un'evidenza che nessuno sta bene in quella società e ciò è provato dal fatto che tutti i protagonisti iniziano a sentire

⁹ Il tutto è in linea con la prospettiva ecologica sulla distruzione della biodiversità, filo rosso della produzione di Darrieussecq, che già nel 2012 metteva in guardia sulla scomparsa di molte specie animali: “On va vers un monde sans animaux, pour moi c'est de l'ordre de l'impensable [...] c'est pour ça qu'il y a des animaux dans tous mes livres, [...] pour qu'ils existent, [...] pour les prendre en charge, pour leur donner voix” (Holmes & Miller 2001).

¹⁰ Concetto proposto da Chaudet (2016). Per la studiosa si tratta di constatazioni desolanti che spingono implicitamente verso la denuncia e che svelano “uno stato di fatti come inaccettabile” (Chaudet 2016: 82). Traduzione mia.

la necessità di evadere da quel mondo paurosamente interconnesso per procedere a un ritorno ai fondamentali nella foresta:

Ci dimentichiamo di questo: a che punto tutti i nostri gesti sono collegati in una rete, registrati, categorizzati e così via. Letti da robot. Archiviati, comparati, catalogati. Il gesto così banale di aprire la porta con la mano, ziiiii, identificandosi. Di pagare semplicemente passando attraverso un portale con scansione dell'iride. Di telefonare semplicemente attivando il microfono nell'orecchio. (Darrieussecq 2017: 145)

È il caso del “cliqueur”, definito così per la sua mansione (deve programmare i robot perché in futuro facciano loro i lavori degli umani) che, finito in depressione proprio per l'angoscia suscitatagli dal suo mestiere, va in terapia da Viviane. Lei gli suggerisce la pratica del luogo sicuro, e lui riferisce che per sentirsi salvo pensa sempre ad una radura. Lo stesso vale per Viviane: la sua necessità di evasione si realizza inizialmente tramite le passeggiate per andare a trovare la sua clone Marie, conservata sottovuoto nei centri di riposo, perché solo così ha la sensazione di allontanarsi dalla città. Anche se l'ambiente è stato comunque modificato, questo tragitto le dà modo di evadere con la mente e pensare a quello che la fa stare bene, ossia, ancora una volta la natura, gli alberi in questo caso:

I grandi campi di alberi lungo i binari lasciavano il posto a una foresta come quelle delle favole, disordinata in apparenza, stratificata in realtà, con dei piccoli alberi sotto quelli alti e ancora delle felci. Stavo in ascolto alla ricerca del suono degli uccelli, o degli animali, si può ancora sognare. Ma durante questo tragitto non ne ho mai visti. (Darrieussecq 2017: 102)

Nel corso del testo, la foresta diventa il centro gravitazionale delle riflessioni della protagonista, che inizia a concepirla non solo come luogo sicuro di benessere psichico e di cura personale, ma come unico posto di salvezza e rifugio per l'intera comunità: la foresta ha il ruolo di protezione naturale contro lo sguardo dei droni che sorvegliano a ogni ora gli atti dei cittadini ma è anche una protezione dalla cattura ideologica dello stato totalitario controllato e compromesso in cui si trovano. Proprio questa attenzione per la foresta fa sì che in *NVDLF* i protagonisti prendano coscienza della necessità della salvaguardia del mondo naturale, passando così da essere meri “soggetti ambientali” (Posthumus 2014: 15-33) della letteratura del passato, per i quali il rapporto con la natura era di semplice contemplazione estatica e fusione...

Alzo la testa e cerco di concentrarmi sulle foglie [...] il vento non si sente al livello del suolo, mentre gli alberi là in alto sembrano muoversi da soli. Dondolano le loro braccia, i loro rami, agitano le mani verdi, fanno l'aeroplano. Cerco di non pensare a nulla. Di respirare. L'aria qui è meravigliosa. Profuma di verde. Profuma di linfa. È bello. Tra le foglie si scorgono coriandoli di cielo. Bagliori di cielo. Piove del cielo blu. Il cielo blu cade su di me. (Darrieussecq 2017: 143)

...a essere veri “personaggi ecologici” che sviluppano quella che Félix Guattari (1989) chiama “*ecosophie*”, poiché alla comunione con la natura tipica dei soggetti del passato aggiungono una maturità delle riflessioni critiche. Ad esempio, Viviane si sente stordita dal contatto con la natura e questo stordimento innesca la presa di coscienza che le fa capire quanto il suo mondo sia stato snaturato e che quindi la natura sia da salvaguardare:

La foresta era stordente. Foglie piccolissime di un verde molto chiaro, un verde così naturale da sembrarmi artificiale, il verde di quando si pensa al verde: foglie piccolissime che crescevano alle estremità di ogni ramo. E il fatto di non sentire altro che il rumore del vento tra gli alberi e, ogni tanto, sì, un uccello. Stordente. Vibravo. Respiravo. Nessuna sollecitazione, niente. Solo l'invito del vento, degli alberi, degli uccelli e del sole. E del cane, che ho seguito. (Darrieussecq 2017: 149)

Qualcosa di ripugnantemente molle, cedevole, vivo, verde elastico... tutto ciò mi rintronava (Zamjatin 2018: 148)

Nei due testi si aggiunge un'altra riflessione che mira a rendere conto dell'interazione con l'ambiente anche sociale (l'*écosophie sociale* di Guattari): i protagonisti colgono, grazie al loro pensiero critico, il paradosso del progresso che caratterizza le loro società. Se il progresso è spesso associato al movimento, l'avanzamento si effettua solo dal punto di vista tecnologico; dal punto di vista umano e sociale (oltre che naturale) vediamo dai testi in esame che semmai c'è una regressione. L'eccessivo moto verso il quale tende lo sviluppo fa restare fermi¹¹, perché azzera i sentimenti umani, ed è ciò che rende tristi e infelici le comunità dei protagonisti; il movimento deve esserci anche a livello interrelazione, poiché è fonte del vero nutrimento, del “carburante” per gli umani, come suggerisce il fruscio degli alberi e degli animali che crea

¹¹ Proprio Zamjatin mostra in *Noi* la sua paura che sulle istanze di rinnovamento prevalgano quelle conservatrici (Niero 2018: ix).

movimento e vitalità e che può essere visto come uno degli elementi che genera quella felicità percepita nel mondo dei Mefi (Fréville 2020: 115).

Possiamo allora tracciare delle conclusioni in linea col pensiero espresso da Michel Serres (2020) nel *Contrat naturel*, in cui l'autore invita gli uomini a mettere da parte il loro egocentrismo e la loro sete di conquista tecnologica: è infatti assurdo che in un'epoca in cui è più facile immaginare la fine del mondo rispetto alla fine del capitalismo, continua Serres, si continui a pensare solo, narcisisticamente, al modo di cercare un progresso che superi sé stesso. Puntare solo su efficacia, produttività e performance danneggia sia l'ambiente sociale che quello naturale con dure ripercussioni sull'individuo. Non si tratta più di vivere ai limiti del bosco domandò la natura ma di entrare in dialogo con essa per creare un altro modo di esistenza e una nuova comunità: i protagonisti di queste opere lo hanno capito, e quando si decidono ad andarci il cambiamento del loro stato psico-fisico è manifesto; Viviane dice “c'était bon” per l'unica volta nel testo, mentre nella foresta D-503 si dichiara “felice”, prima di affermare: “un uccello planava lento, basso. Lo vedevo – vivo, come me” (Zamjatin 2018: 151). Dal mondo naturale non si può prescindere, pena il perdere sé stessi.

3. “Je” est un(E) autre¹²: la spersonalizzazione dei protagonisti

Eppure i protagonisti passano anche attraverso una forte crisi identitaria. La frammentazione dell'identità individuale di D-503 e di Viviane è tematizzata nei testi in modo diverso ma si basa su un presupposto comune, quello di vivere in società alienanti e altamente spersonalizzanti. Basti pensare che in entrambe le società i protagonisti non sono neanche distinti con nomi, elemento identificante per eccellenza: il vero nome di Marie (appellativo che le attribuisce la protagonista) è infatti “102 008” [...] una non-persona” (Darrieussecq 2017: 85), per non parlare degli abitanti di *Noi*, che sono definiti tramite un codice alfanumerico, consonantico per gli uomini (D-503, S-4711, R-13) vocalico per le donne (O-90, I-330).

In *NVDLF* abbiamo a che fare, come in altri testi di Darrieussecq, con “una soggettività femminile alienata, in particolare dal suo stesso corpo” (Carlini 2020: 3). Questo perché la protagonista Viviane è concretamente scissa in due, avendo una metà, un clone-robot con la quale vive una relazione

¹² Titolo di conferenza tenutasi a Roma per un colloquio sull'autofinizione nel gennaio 2007, pubblicato in *Écrire l'histoire d'une vie* (Oliver 2007).

perturbante di attrazione-repulsione. Da quando scopre di avere un clone, Viviane inizia una terapia presso uno psichiatra. Marie, la sua “metà”, si rivela più fonte di turbe che una “polizza di assicurazione sulla vita” che le fornisce gli organi sani, e ciò si respira in tutto il testo, a più riprese: “Cercavo di capire bene che lei, non è me”; “Avevo una parassita. La mia metà. Non potevo fare come se Marie non esistesse” (Darrieussecq 2017: 51); “la sola esistenza di Marie mi ha molto angosciata” (Darrieussecq 2017: 62). Questo la porta perfino a non riconoscere più sé stessa, ma a sovrapporsi con la sua metà, come si vede in questo lapsus: “quando si tratta dei *nostri* corpi! Del *mio* corpo!” (Darrieussecq 2017: 138). La scissione identitaria di Viviane è rispecchiata nella forma grafica del testo, composta di frammenti, di micro-scene, a riflesso di una coscienza i cui pensieri procedono per salti. Inoltre, la scrittura già spezzettata di Viviane è interrotta in diverse occasioni dalla protagonista che si mostra in difficoltà a mettere insieme i pezzi e procedere con la narrazione: “Dove ero rimasta” (Darrieussecq 2017: 30, 64, 81, 143), “Dove ero arrivata?” (31), “A che punto ero”, “Calma” (93, 1), “mi sto perdendo” (115), “da dove inizio” (15). Da ultimo, lo smembramento di Viviane tocca anche il suo corpo. Si scopre infatti come colpo di scena finale che lei stessa non solo è stata clonata ma è a sua volta un clone, e che quindi a maggior ragione non è più una e indivisibile, ma una metà tra altre, che serve per sostituire le parti del corpo dei membri dell’élite ricchissima a capo della società che si stanno assicurando non uno, ma più cloni per sopravvivere in eterno (Viviane e Marie sono così due cloni di una stessa donna). La visione ridotta e frazionata di Viviane è così anche il seguito di tante divisioni fisiche e scissioni psichiche. Questo sia perché degli organi le sono stati asportati e prelevati per darli alla signora dell’élite (un rene, un occhio, un polmone) sia perché la clonazione ha distrutto l’idea stessa che lei si faceva di sé. Tutto è quindi da ricomporre. Viviane deve fare per sé quello che per lavoro ha sempre fatto con gli altri: ritrovarsi mettendo insieme i pezzi. Questo tentativo passa dalla scrittura, che si presenta come una messa in racconto di sé e quindi come una creazione che permette di riunire i pezzi e di ritrovarsi definitivamente, e questo succede quando Viviane capisce di dover uscire da uno stato di cieca obbedienza e scappare con la comunità di cloni ed umani nella foresta.

Se in *NVDLF* il fatto di provare emozioni e avere una certa sensibilità permette ancora di distinguere i robot dagli umani o dai cloni ancora lucidi mentalmente (come Viviane), proprio il provare sentimenti manda in crisi il protagonista di *Noi*. Provando emozioni, D-503 si vede diverso in uno stato dove tutti devono essere asetticamente uguali. Abbiamo visto come nello Stato

Unico siano bandite tutte le emozioni (amore, felicità...): gli uomini sono considerati al pari delle macchine, come ricorda il critico Barabanov per il quale *Noi* “è una protesta contro [...] la civiltà europea-americana, che livella, meccanizza, macchinifica l’uomo” (Barabanov 1988: 540). Tutti i tratti personalizzanti sono cancellati: “Nessuno è “uno” ma “uno dei”. Siamo così identici...” (Zamjatin 2018: 8). All’inizio dell’opera D-503 si sente *sano*, perché uguale a tutti i suoi concittadini, come la dimensione specchiante del vetro gli ricorda:

A destra e a sinistra, attraverso le pareti di vetro, è come se vedessi me stesso, la mia stanza, il mio vestito, i miei movimenti - tutto replicato mille volte. Ciò mi ringalluzzisce: mi riconosco parte di un’enorme, possente, cosa unica. (Zamjatin 2018: 33)

Ma insieme al sospetto che la vera felicità sia nel mondo naturale, l’incontro con I-330 semina dubbi in D-503 in merito alla sua identità: la donna lo introduce al mondo dei Mefi, a un’alterità che mette in crisi l’immagine (costruita) che ha di sé. D-503 inizia a non riconoscersi, sente un’altra identità emergere in sé, quella vera, repressa dal lavaggio del cervello dello Stato Unico, quella legata *anche* al mondo naturale. Ciò – come si scoprirà anche grazie al Dottore col quale D-503 si consulta – succede anche ad altri cittadini poiché tutti, a proprio modo, hanno una componente che spinge a essere diversi, (sé stessi), come O-90 che vuole un figlio nonostante il divieto dello stato. La scissione identitaria di D-503 è un filo rosso nel testo: “ero terrorizzato all’idea di restare solo; o meglio: di restare a tu per tu con questo nuovo tizio a me estraneo” (Zamjatin 2018: 40);

Avevo visto dentro, in me stesso. C’erano due io. Uno era quello di prima, quello di D-503, l’alfanumero D-503, l’altro invece... prima le sue zampe villose spuntavano appena dall’involucro, adesso invece se ne fuoriusciva per intero: l’involucro scricchiava, era lì lì per frantumarsi in mille pezzi e...e cosa sarebbe accaduto allora? (Zamjatin 2018: 55)

“Non ci capisco nulla! Nulla... se sapessi chi sono io, quale io sono!” (Zamjatin 2018: 63); “Ecco: in quel momento procedevo di concerto con tutti, eppure avulso da tutti. [...] Avevo sensazione di me” (123). Questo climax angosciante lo conduce a capire che la sua indole è ribelle. D-503 vuole essere un “IO” diverso da tutti, il che lo porta ad andare verso il mondo naturale e ad essere attratto dalle sue componenti. Ciò si può osservare in questa scena dove,

vedendo la nebbia, elemento naturale per ovvi motivi sconosciuto nello Stato Unico, ha una reazione istintivamente positiva, ma complici i lavaggi del cervello subiti, poco dopo si contraddice, ostentando un atteggiamento che si adatta a quanto atteso nello Stato Unico “sì, bella...” ho detto a me stesso ad alta voce. Poi a lei: “odio la nebbia” (70). Il forte carisma di I-330, più potente dell'imposizione ideologica dello Stato Unico, permette a D-503 di ritrovarsi definitivamente: “la guardo nelle pupille, passo da una all'altra e in ognuna vedo me stesso” (127); “Sto davanti allo specchio. E *per la prima volta* nella vita mi vedo in modo chiaro, nitido, consapevole: con stupore mi vedo come appartenente ‘a quello là’”. D-503 decide così di abbracciare il mondo della rivolta, dei Mefi e della foresta: “io ero i miei occhi, le mie labbra, le mie mani: e sapevo che così era necessario” (71).

I percorsi di perdizione e successivo ritrovamento di D-503 e di Viviane sono aggravati dalla velocità estrema con cui il loro universo si muove, che contribuisce a una mancanza di punti di riferimento per il sovrapporsi e la confusione caotica dei piani tanto temporali (“e tutto mi rinvia a tutto: il passato al presente e al futuro, quello che è successo e quello che deve accadere” Darrieussecq 2017: 27) quanto spaziali: “e dietro l'acciaio... non ho – a quanto pare – mai saputo cosa ci fosse. E da “là” (questo *là* è, a un tempo, qui e infinitamente lontano)” (Zamjatin 2018: 58), elemento, quest'ultimo, tipico delle distopie.

Inoltre, tra decisioni arbitrarie su chi deve rimanere in vita e chi no, ibridazioni, impianti e unioni genetiche da parte del governo, oltre alla fluidificazione dei confini spazio-temporali assistiamo anche a una obliterazione dei confini tra umanità e robotica: mentre D-503 guardandosi intorno constata che “era un tutt'uno: macchine umanizzate, umani meccanicizzati” (80), Viviane ha, al pari di tutti i suoi concittadini, un impianto sotto la pelle dell'avambraccio, uno sotto l'orecchio e un badge per accedere al centro di riposo sotto il polso che la rende simile ai robot: “la scatola è ancora nella mia testa. Robot come gli altri” (Darrieussecq 2017: 119). La sovrapposizione di tratti umani e artificiali non è solo a livello corporeo ma anche emozionale: come abbiamo visto, i “cliqueurs” insegnano ai robot le associazioni mentali umane così che questi ultimi possano rilevare ogni tipo di attività umana. Sembra che nei due mondi si stia correndo verso quella che Vernor Vinge (1993: 1-13, citato in Vinge 2008) chiama “singolarità tecnologica”: una situazione paradossale in cui il progresso sarà dovuto solo alle scoperte tecnologiche delle intelligenze artificiali e non più umane, poiché avranno preso interamente il posto

dell'uomo. Tutto ciò dimostra che da certi elementi, così radicati nelle nostre vite, non possiamo prescindere.

4. Verso un nuovo livello di inclusione: il postumano

Se, come abbiamo visto nelle precedenti sezioni dell'articolo, non si può prescindere né dal mondo naturale né dalla realtà sempre più invasiva della robotica, l'unica soluzione sembra essere quella di un tentativo di coabitazione tra queste due realtà, quella umana-naturale e quella delle macchine, in una sorta di compromesso in cui la tecnologia e la biologia si organizzano e si aiutano reciprocamente.

Rispettivamente, Rosi Braidotti e Donna Haraway hanno sottolineato questa necessità, in un tentativo di ripensare i dualismi umano/macchina. Entrambe hanno suggerito forme alternative di individualità e/o socialità, stabilendo nuovi avvicinamenti e connessioni tra gli esseri, in una concezione inedita dell'umano e del suo posto nel mondo che è oramai necessaria. Dato che, come suggerisce Braidotti, “contemporary science and biotechnologies affect the very fibre and structure of the living and have altered dramatically our understanding of what counts as the basic frame of reference for the human today” (Braidotti 2013: 30) per essere capaci di coabitare con quello che ci circonda ormai dobbiamo accettare quello che la studiosa chiama “postumano”, inteso come una nuova soggettività, un nuovo posizionamento in un mondo globalizzato e interconnesso dove l'intelligenza artificiale, purtroppo o per fortuna ha sempre più il suo posto. Per Haraway (2018) bisogna parimenti abbandonare la speranza che tutto torni come prima: la realtà unicamente biologica, o la natura pre-scientifica forse non potranno più esistere ma bisogna stare al passo coi tempi e avere fiducia nel cambiamento di stato di un nuovo mondo. Viene in mente, *mutatis mutandis*, il messaggio finale che lanciava già Giuseppe Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*, “perché nulla cambi bisogna che tutto cambi”. Di conseguenza, il nostro modo di pensare la trasformazione e la metamorfosi deve evolversi alla luce delle continue scoperte scientifiche e tecnologiche al fine di riprogettare delle alleanze, delle comunità, “un altro mondo possibile” grazie ad una dialettica tra sradicamento e radicamento, innovazione e tradizione. Haraway ci pensa giocando sull'importanza dei due sensi della parola remember: “remember”, e quindi il ricordo, le tradizioni e “re-member”, ossia la ricostituzione di legami presente/in ottica futura: dobbiamo ricordarci del nostro passato accettando al contempo gli aiuti delle

tecnologie e del mondo interconnesso per continuare a vivere al passo coi tempi (*ongoingness*), trovandovi il giusto equilibrio tra tradizione e innovazione.

Ora, in entrambi i testi presi in esame si nota una pulsione verso queste idee di fusione tra realtà interconnessa e mondo naturale, tra passato e presente/futuro. In *Noi* il gruppo di ribelli cerca a tutti i costi di rompere le barriere dello Stato Unico interconnesso per andare incontro al mondo naturale e antico (rappresentato anche dalla Casa Antica, monumento al confine dello Stato Unico); inoltre alla fine dell'opera gli Alfanumeri si rendono conto della complementarità tra il loro mondo e quello dei Mefi e della necessità dell'uno per l'altro: "chi sono? La metà che abbiamo perduto. C'è l'"H₂" e c'è l'"O": ma perché si abbia H₂O – ruscelli, mari, cascate, onde, tempeste – bisogna che le metà si congiungano" (156). Lo stesso Zamjatin (2018: 235) lo esplicita, parlando della sua opera: "I-330 ravvisa la felicità umana nella sintesi fra la vita primitiva di questi uomini e la vita di quelli di città". Il vero passo avanti a livello di comunità avviene in *NVDLF*:

Notre vie dans les forêts takes up the question of humanity not in order to flee from it or to maintain a relation to it at a distance, but to rework it: the collective life referred to in the title is that of Viviane and her fellow clones who have woken up and taken the formerly comatose clones that ostensibly belonged to them to carve out a different kind of sociality in the forest. Treated as less-than-human by their rich proprietors who never interact with them, these subalterns occupy the forest in order to rework and reform sociality, to try to be human on their own, more equitable, terms. (Kim 2020: 82)

Come Viviane, gli stessi cloni decidono di scappare nella foresta per ritrovare nuove dimensioni di socialità e con il loro spostamento nella radura assistiamo a una delle ricche riconfigurazioni sociali di più specie che includono le persone umane auspicate da Haraway: l'universo di *NVDLF* è infatti così popolato da una pluralità di forme di vita, da animali robotici o esseri geneticamente modificati che impediscono ogni tentativo di distinzione netta tra vita organica e vita manipolata scientificamente (rivelazione che prende ancora più senso quando si scopre che la narratrice ha dei chip nel cervello). Le speculazioni degli autori ci spingono a immaginare dei futuri vivibili, basati però su un concetto fondamentale che Haraway (2016: 79) chiama "reliasion" ossia la riconfigurazione, la rielaborazione di nuove alleanze che includono tutto il vivente "qui ou quoi que nous soyons, nous devons faire-avec, devenir-avec, composer-avec – ceux qui sont liés à la terre": si materializza così il sogno

utopico di un'era nuova, detta "chtulucène", in cui si mischiano delle forze non solo umane.

La "reliasion" nell'opera di Darrieussecq dà luce a nuova "notre vie", a una comunità che si crea nella foresta, che esclude i rapporti tossici e gerarchici tra specie, in cui il lavoro è correttamente organizzato e i ruoli ben ripartiti; gli umani cucinano e montano le tende per dormire, i cloni procacciano il cibo, tagliano il legno e costruiscono gallerie sotterranee creando eventuali nascondigli. Ma il senso di comunità e di appartenenza a un gruppo si percepisce ancora di più quando nella foresta sono messi in scena dei legami tangibili e essenziali di aiuto e confronto reciproco, che affermano il pari rispetto per tutto ciò che è vivente e svelano i dettami del corretto saper vivere insieme. Per esempio, gli umani insegnano ai cloni a camminare e a parlare, li educano e fanno far loro sport e hanno via via sempre più fiducia nelle loro potenzialità: "La vedevo come il futuro. Una pagina bianca da scrivere. Tutta questa disponibilità. Questa materia prima, per così dire" (Darrieussecq 2017: 86). A un certo punto Viviane, in seguito a un malessere, è aiutata da un clone che le porta un vaso di miele e si prende cura di lei, e poco dopo a sua volta Viviane aiuta Moïse, un clone soggetto a crisi cardiache. Questi episodi sembrano incarnare il pensiero di Laugier (2012) che, come Haraway e Braidotti, è convinta che la sopravvivenza esiga una riconfigurazione dei legami tra tutte le entità che popolano la terra, ma aggiunge che tale riconfigurazione deve essere sostenuta da un'etica ambientale fondata su quello che chiama "care", ossia la capacità di preoccuparsi e occuparsi degli altri che nasce dalla riconoscenza delle vulnerabilità di ogni creatura/individuo e delle dipendenze reciproche tra i membri di una comunità, come fa Viviane quando dice, pensando a Marie: "a volte mi dico che il nostro vero scopo è quello di proteggere le nostre metà" (16). Da un mondo standardizzato uniformato i narratori hanno la pulsione di andare verso la foresta per rimparare a vivere in comunità, sperimentando così una connessione non cablata ma affettiva, e si mostrano pronti a moltiplicare le relazioni nuove, con l'aiuto della tecnologia, certo, ma senza che questo sia deleterio.

È interessante che per suscitare un sentimento di urgenza rispetto al caos della società i protagonisti delle due opere si rivolgano direttamente al lettore superando il muro della finzione per avvertirlo di un pericolo imminente. L'enunciazione è dunque studiata per essere in dialogo con l'universo extratestuale: il discorso narrativo autoriflessivo implica l'alternarsi tra il rivolgersi a sé stessi e all'altro, che è quello che si verifica nelle opere in esame. In molte situazioni, infatti, è come se i protagonisti stessero già interagendo con

dei loro possibili lettori del futuro, immaginando talvolta anche delle possibili obiezioni: “forse il mio paziente non era abbastanza traumatizzato, mi direte voi” (Darrieussecq 2017: 32). Il lettore, quindi, si sente, a torto o a ragione, interpellato da questo “voi”, e lo stesso succede in *Noi*, in cui il narratore si rivolge al lettore “forse voi...” (Zamjatin 2018: 11). Contrariamente ad altri diaristi, Viviane non scrive solo per il desiderio di raccontare o per i benefici del gesto, ma per essere letta, proprio come D-503 che scrive per lasciare una testimonianza per gente di altri pianeti su cui porteranno l’integrale. Verso la fine di *NVDLF* vi è poi una frase che non lascia dubbi in proposito: rivolgendosi ai suoi futuri lettori, Viviane dice, parlando della storia che sta scrivendo: “e poi, se avete ancora questa possibilità, voi ne tirerete delle conclusioni” (Zamjatin 2018: 168).

La conclusione che i due testi ci invitano a trarre è che il ritorno ai fondamentali è positivo, perché dobbiamo sempre ricordarci da dove siamo venuti e che il progresso tecnologico non è tutto, ma possiamo sempre prendere il buono che quest’ultimo ci ha dato, senza farne una prigionia. Se in *Noi* l’Integrale non viene rinnegato ma vorrebbe essere usato dai ribelli per abbattere lo Stato Unico, in *NVDLF* i prodotti della robotica vengono aizzati contro lo stato totalitario per liberare altri cloni e sottrarre così più gente possibile al terribile meccanismo di riproduzione forzata del mondo distopico di Viviane. Questi testi sembrano anche dirci che il potere di agire e la libertà non possono più, nella nostra epoca e in vista di quelle future, essere separabili dal mondo delle macchine ma che la tecnologia ha un potere anche sovversivo e che quindi quest’ultima non deve essere più vista come nemica della libertà. Ciò può essere capito meglio se prendiamo in considerazione il concetto di “automatismo” della filosofa francese Catherine Malabou (2017). La studiosa mette l’accento sul doppio significato della parola “automatismo” che evoca sia qualcosa di animato, comandato da una forza esterna a sé stesso sia qualcosa che è animato proprio da sé stesso, mosso da sé, autonomo. L’intelligenza, sia essa “artificiale” o “organica”, è ciò che oppone il potere dell’automatismo agli automatismi del potere e fa in modo che il primo senso si scagli contro il secondo. Le macchine, gli automi, se usati bene possono servire per opporsi e ribellarsi a quello che viene loro imposto dall’esterno, in questo caso i due regimi totalitari.

Grazie a tutti gli apporti critici (Braidotti, Haraway, Laugier, Malabou) comparsi nel secolo di scarto tra le due opere prese in esame, comprendiamo che un passo in più in *NVDLF* sembra esserci stato: per poter continuare a vivere coi cambiamenti che possono di primo acchito farci paura e portarci a

concepire il futuro come una “distopia”, dobbiamo cambiare ottica e sguardo, abbracciare il cambiamento e il diverso, andare all’incontro dell’“altro”, in qualsiasi forma esso di manifesti. Ciò vuol dire, in breve, ammirare e accettare l’insieme complesso e instabile di forme di vita che coesistono attualmente sulla terra e che vanno oltre al mondo biologico, pensandoci sempre in un’ottica comunitaria e in relazione.

Il nostro stesso riposizionamento critico dovrebbe essere ripensato, come dice Braidotti (2013: 1-2) “the posthuman condition introduces a qualitative shift in our thinking about what exactly is the basic unit of common reference for our species, our polity and our relationship to the inhabitants of this planet”. Se Zamjatin già nel 1921 lanciava il messaggio di speranza che “le rivoluzioni sono infinite” (Zamjatin 2018: 166); “riporto pedissequamente questa conversazione poiché, mi sembra, avrà un’importanza enorme, decisiva, per le sorti dello stato Unico; di più: per quelle dell’universo” (Zamjatin 2018: 165)¹³ con Viviane ne abbiamo la conferma: la protagonista predica la necessità ed è l’iniziatrice, col gruppo di ribelli nella foresta, di una rivoluzione non tecnologica – già avvenuta – ma sociale, mentale. Nelle ultime pagine del suo diario la protagonista ci offre infatti una lezione di decentramento di prospettiva: “è necessaria una vera e propria rivoluzione mentale per non vedere più se stessi al centro. Al centro della propria visione del mondo. Capire che siamo solo periferici.” [...] “la Terra non è al centro. È vero. Non è al centro di niente” (Darrieussecq 2017: 182).

Riferimenti bibliografici

“Marie Darrieussecq présente une dystopie haletante, Notre vie dans les forêts”. 15/09/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=N-SGdGRDZQE> [ultimo accesso 16/06/2023].

Arpaia, Bruno. 2018. *Distopia, realismo aumentato, presente estremo*. 17 ottobre 2018, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/distopia-realismo-aumentato-presente-estremo>, [ultimo accesso 17/06/2023].

¹³ La frase citata è parte di una conversazione tra D-503 e I-330. I-330 vuole impossessarsi insieme ai Mefi dell’Integrale per “ordire una Rivoluzione” contro lo Stato Unico. Ma D-503, in disaccordo, dice che non ci possono essere altre Rivoluzioni in quanto quella compiuta dal Benefattore è stata l’ultima, ed è “risaputo” che non ce ne saranno altre. I-330 ribatte che, siccome in matematica l’ultimo numero è l’infinito, anche le Rivoluzioni sono infinite, introducendo nella storia il pensiero di Zamjatin e la sua visione della storia.

Barabanov, Evgenij. 1988. *Kommentarij (Commento)*. In Tamara Gromova & Marietta Čudakova (eds.), *E. Zamjatin Sočinenija (Opere)*. Moskva: Kniga.

Booker, Keith. 2013. *Critical Insights: Dystopia*. Ipswich, Massachusetts: Salem Press.

Bouvier, Quentin Patrice. 2022. *Au-delà des lettres: Pour une redéfinition écologique systémique dans une France contemporaine*. Chapel Hill: University of North Carolina. (doctoral dissertation).

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Buell, Lawrence, 2009 (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Hoboken: Blackwell.

Carlini, Dominique. 2020. "Poétique de la science chez Marie Darrieussecq." *Dalhousie French Studies* 115, 3–10.

Chaudet, Chloé. 2016. *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris: Classiques Garnier.

Darrieussecq, Marie. 2017. *Notre vie dans les forêts*. Paris: P.O.L.

Deotto, Fabio. 2018. "Il tempo del realismo aumentato." *Il Tascabile*, 16 aprile 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/> [ultimo accesso 09/06/2023].

Di Minico, Elisabetta. 2018. *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*. Roma: Meltemi.

Fréville, Carine. 2020. "Révolte contre l'effacement et sur-vie à l'ère de l'hypertechnologie dans *Notre vie dans les forêts* de Marie Darrieussecq". *Dalhousie French Studies* 115, 89-105.

Guattari, Félix. 1989. *Les Trois écologies*. Paris: Galilée.

Haraway, Donna. 2016. "Anthropocène, capitalocène, plantationocène, chthulucène. Faire des parents". *Multitudes* 65, 75-81, <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm> [ultimo accesso 16/06/2023].

Haraway, Donna. 2018. *Making Kin not Population: Reconceiving Generations*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Heller, Leonid. 1990. "Evgenij Zamjatin". In E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (eds.), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La Rivoluzione e gli anni Venti*, 515–532. Torino: Einaudi.

Holmes, Martha & Becky Miller. 2001. "Entretien avec Marie Darrieussecq at University of Arizona", 12 dicembre 2001, <https://mariedarrieussecq.com/entretiens> [ultimo accesso 12/06/2023].

Kim, Annabel. 2020. "A tale of two forests: Marie Darrieussecq's humanism." *L'Esprit Créateur* 60, 73–84.

Lamoureux, Frédérique. 2020. "Dans l'urgence d'écrire la trace : pour une lecture énonciative et discursive de *Notre vie dans les forêts* de Marie Darrieussecq." *Postures – Revue, critique littéraire* 31, 1–12.

Laugier, Sandra. 2012. *Tous vulnérables? Le care, les animaux et l'environnement*. Paris: Payot & Rivages.

Malabou, Catherine. 2017. *Métamorphoses de l'intelligence: que faire de leur cerveau bleu?* Paris: PUF.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 1, 24–38.

Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso Books.

Muzzioli, Francesco. 2021 (2006). *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Milano: Mimesis edizioni.

Niero, Alessandro. 2018. "Noi, ritratto futuribile." In Evgenij Zamjatin, *Noi*, v-xviii. Milano: Mondadori.

Oliver, Annie (ed.). 2007. *Écrire l'histoire d'une vie*. Santa Maria Capua Vetere: Spartaco.

Posthumus Stéphanie. 2014. "Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique." *Figura* 36, 15–33.

Sargent, Lyman Tower. 2013. "Do Dystopias Matter?" In Fatima Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, 10–12. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Serres, Michel. 2020. *Le Contrat naturel*. Paris: Flammarion.

Trout, Colette. 2016. *Marie Darrieussecq: Ou voir le monde à neuf*. Leiden: Brill.

Vinge, Vernor. 2008. "Signs of the singularity." *IEE Spectrum* 45, 76–82.

Zamjatin, Evgenij. 1970. *Tecnica della prosa*. Bari: De Donato.

Zamjatin, Evgenij. 2018. *Noi*. Milano: Mondadori.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



Se il Mare del Nord arriva e l'Olanda scompare. L'*ecofiction* di Eva Meijer

Marco Prandoni

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract (Italiano) Nel romanzo ucronico con tratti distopici/(post)apocalittici *Zee Nu* (*Mare Ora*) della filosofa olandese Eva Meijer (2022), i Paesi Bassi sono sommersi da un'alta marea eccezionale che non recede. Il governo reagisce in modo lento e inadeguato: la gran parte del paese è sommerso e gli olandesi sopravvissuti diventano profughi climatici in Germania e Belgio. Una scienziata, un'attivista e una giovane scrittrice salgono su una barca (più tardi, anche con un cane) per scoprire le cause del fenomeno estremo e tributare un omaggio a persone e animali perduti e habitat devastati. Nel presente articolo mi soffermo su come il romanzo tematizzi questioni ambientali e finzializzi concetti chiave del dibattito filosofico contemporaneo di pensatori dell'Antropocene come Bruno Latour e Donna Haraway: il rapporto tra umano e non umano, l'agency del non umano e l'etica della responso-abilità.

Abstract (English) In the uchronic novel with dystopian/(post)apocalyptic features *Zee Nu* (*Sea Now*) by Dutch philosopher Eva Meijer (2022) the Netherlands is submerged by an exceptional high tide that does not recede. The government reacts slowly and inadequately: the country is flooded and the surviving Dutch become climate refugees in Germany and Belgium. A scientist, an activist and a young writer embark on a boat (later on, with a dog too) in order to uncover the causes of this extreme phenomenon and to pay tribute to dead people, animals and to the devastated ecosystems. In this article I focus on how the novel fictionalizes environmental issues and foregrounds key issues of contemporary philosophers of the Anthropocene as Bruno Latour and Donna Haraway: the relationship between human and nonhuman, the agency of nonhuman and the ethics of response-ability.

Keywords *ecofiction*; Eva Meijer; nonhuman agency; response-ability; ecocriticism; Dutch literature

1. Introduzione

Quando il Mare del Nord ‘arriva’ sulle coste dei Paesi Bassi, nell’incipit del romanzo *Mare Ora* (Zee Nu, 2022) di Eva Meijer, sulle prime non pare un fenomeno eccezionale. Secoli di *water management* hanno insegnato agli olandesi a vigilare sulle esondazioni dei fiumi e sulle trasgressioni marine, oltre che sulle infiltrazioni dell’acqua piovana. Per questo paese costituito dalla piana alluvionale di grandi fiumi europei e collocato per un quarto della sua superficie al di sotto del livello del mare, si tratta non solo di tutelare insediamenti e benessere, ma di una questione esistenziale: 17.000 chilometri di opere idrauliche e migliaia di addetti, guidati dal corpo – rappresentativo, eletto democraticamente – del Rijkswaterstaat, garantiscono che il territorio rimanga all’asciutto e che su di esso proliferi l’attività antropica, evitando che finisca sommerso. Le evoluzioni culturali e tecnologiche del secondo Novecento hanno poi reso possibile limitare i danni economici ed ecologici di sistemi di dighe di sbarramento che ostacolavano la pesca e i commerci, trasformavano bacini di acqua salata in acqua dolce (come nel caso spettacolare del braccio di mare interno chiuso dalla Afsluitdijk nel 1932) e sconvolgevano gli equilibri di interi ecosistemi costieri. Con i Delta Werken si è infatti riusciti a mettere al sicuro la Zelanda con un sistema di dighe mobili, innalzabili in caso di necessità, soluzione che poi ha fatto scuola nel mondo, a iniziare dal Mose veneziano (Westerman 2022: 37-38). Una situazione relativamente stabile e nel complesso sotto controllo, che ha fatto recedere dall’immaginario collettivo il terrore del *waterwolf*, il ‘lupo d’acqua’, che ancora nel 1953 inghiottiva buona parte della Zelanda (Van der Vaart 2014; Peligra 2016; Jensen 2022). Almeno fino all’aggravarsi degli effetti del cambiamento climatico.

Torniamo al romanzo. L’ondata anomala di alta marea non accenna a calare e il mare supera la barriera delle dune, abbatte le dighe e tracima per chilometri e chilometri nell’entroterra, *het land in*: un’avanzata lenta e inesorabile “dentro/verso il paese” (Meijer 2022: 70), di fronte a cui la politica, che per giorni si affanna a minimizzare il pericolo per non creare allarmismi, non può far altro che procedere, il settimo giorno, all’evacuazione della popolazione (e di qualche animale, e di una parte del patrimonio artistico-culturale). I profughi sono accolti per lo più in centri asilo in Germania e Belgio, le cui coste non sono state quasi toccate dall’ondata di marea che pare limitarsi ai confini politici dello stato olandese. La lenta avanzata fa sì che si accenda il dibattito nella società tra allarmisti e ottimisti, tra complottisti (è tutta un’invenzione delle élite poi, quando è chiaro che non è così, è tutto un

complotto ordito contro di loro) e attivisti per l'ambiente, tra chi abbraccia lo schema teologico – nei Paesi Bassi calvinisti attivo da secoli – del diluvio venuto a punire l'umanità peccatrice e chi parla invece di vendetta della natura, mentre la maggior parte della popolazione è semplicemente impreparata e non sa cosa pensare e come reagire. Molte specie animali reagiscono con prontezza ed efficacia, organizzandosi per andare altrove. Altri animali si appropriano nel nuovo habitat marino. La comunità scientifica cerca affannosamente di capire le cause del fenomeno, incalzata dalla politica, mentre esplodono allarmi sociali e si riscontra un'ondata di suicidi, anche di animali. Al governo siede un premier liberale e neoliberista al quarto mandato, sempre sicuro di sé, sopravvissuto a scandali come la gestione di un virus aviario e la scoperta che il fisco applicava degli algoritmi che danneggiavano la popolazione con retroterra migrante, oltre che all'abbattimento sopra il Donbass dell'aereo MH14, proveniente da Amsterdam. Il suo ostentato pragmatismo non pare tuttavia sortire alcun risultato apprezzabile. Lui stesso, attratto da un mare divenuto illeggibile, finisce per scomparirvi, mentre il re si trasferisce con la famiglia in Mozambico, non essendovi più alcun paese su cui regnare.

Il romanzo di Meijer s'inserisce nell'ampio alveo del genere letterario e cinematografico oggi popolare a livello globale dell'ecodistopia, in cui si è cimentato anche un letterato di punta del sistema letterario olandese come Adriaan van Dis in *KliFi* (Van Dis 2021). Si tratta di un genere che, rispetto alla distopia novecentesca 'classica', mette al centro le pressanti preoccupazioni ambientali in conseguenza degli effetti del cambiamento climatico (Claeys 2017: 5 parla di *environmental dystopia*), con una combinazione di elementi distopici e di un immaginario (post)apocalittico (Malvestio 2021: 19-22; Malvestio 2022: 26).

Coerentemente con le urgenze ambientaliste, e spesso attiviste, del genere, di solito non vi si delinea un lontano scenario futuribile, destinato a realizzarsi qualora la società non ponga rimedio a tendenze in atto, ma uno prossimo al presente e quasi schiacciato su di esso, nei fatti già presente: come presenti, e probabilmente irreversibili, sono le conseguenze della crisi ambientale. Tuttavia, rispetto all'ecodistopia, *Mare Ora* presenta anche dei distinguo. Ritrae infatti uno scenario dell'immediato passato, già avvenuto, elemento che lo colloca propriamente nel genere dell'ucronia. La trama è ambientata nei Paesi Bassi del "secondo decennio del XXI secolo" (Meijer 2022: 9), quindi in un recentissimo passato finzionale che, con un'interessante torsione temporale, si svela a chi legge come il futuro di un paese di cui alcuni climatologi dicono che, non si sa ancora quando, ma certamente un giorno sparirà sott'acqua (Meijer 2020: 72).

In *Mare Ora* non c'è un sistema totalitario né – come invece in alcune distopie postpandemiche (Zeller 2023) – un apparato statale animato da ansie securitarie e dal desiderio di controllo biopolitico dei corpi dei suoi cittadini. È invece impietosa la rappresentazione in chiave satirica della classe politica, perfettamente riconoscibile dietro al sottile velo della finzione, grazie a una mimesi scrupolosa della realtà socio-politico-economica (con nomi di *realia* che disegnano i contorni esatti della società olandese contemporanea): quella che ha governato i Paesi Bassi per un quindicennio, in esecutivi a maggioranza variabile ma sempre guidati da Mark Rutte. È una classe politica presentata nel suo ottundimento, impreparata ad affrontare una crisi drammatica, che va a colpire un paese in cui nel XXI secolo sono cresciute le disuguaglianze (De Vries 2021: 38).

Non è un caso che l'ondata di marea colpisca con intensità diversa ricchi e poveri, olandesi e non (ancora) olandesi, oltre che, ‘naturalmente’, umani e animali (“gli umani avevano naturalmente la precedenza”, Meijer 2022: 60).

Nell'articolo mi soffermerò sulla funzione speculativa di quest'*ecofiction* ucronica con tratti distopici/(post)apocalittici. Mostrerò come essa finzializzi questioni ecocritiche fondamentali come la relazione tra umano e non umano, l'*agency* del non umano, le modalità di sopravvivenza in modo responso-abile, dialogando con filosofi dell'Antropocene come Bruno Latour e Donna Haraway.

Sono pratiche di pensiero rispetto a cui Eva Meijer (Hoorn, Olanda Settentrionale, n. 1980), filosofa presso le Università di Amsterdam e Wageningen, oltre che attivista ambientale, romanziera, poeta e appassionata di disegno e musica, è in profonda sintonia.

2. L'irruzione del mare

È ancora presto nel racconto per soffermarci sulle motivazioni del mare, ma una piccola descrizione a questo punto non sarà fuori luogo. Per chi la guardi dalla spiaggia, il mare pare infinito. C'è, sì, un orizzonte, ma si sposta appena noi ci spostiamo e delimita solo un confine ottico. Il mare non è vivo, ma nemmeno morto, una condizione che gli umani stentano a rappresentarsi, per quanto possano essere abituati alla presenza del mare. Il mare è fatto di acqua, come gli umani, ma non ha pelle. La sua forma e colore dipendono dall'ambiente: dal sole, dalle nuvole, dal vento. Anche gli umani sono formati da tempo atmosferico e paesaggio, ma non mutano allo stesso modo insieme a ciò che si muove intorno a loro – di sicuro non gli olandesi, il popolo al centro di questo libro. (Meijer 2022: 8)

“The sea is not made of water”: questo l’incipit controintuitivo del bellissimo libro *Life between the Tides* di Adam Nicolson (2021: 1), dedicato alla vita costiera, tra le maree, al confine mobile e sempre instabile tra mare e terre emerse (Gooley parla di “ambiguity between land and sea”, 2016: 260), dove ogni tot ore si realizza una micro-catastrofe che però al tempo stesso porta vita e rinnovamento. Lo spirito di Nicolson è simile a quello di Meijer. È vero che nel romanzo olandese leggiamo che “il mare è fatto di acqua”, ma poi si aggiunge che in questo non si differenzia dagli umani, posti quindi sullo stesso piano del mare in termini di sostanza fisica, materica. In entrambe le opere, sono all’opera strategie discorsive volte a defamiliarizzare le rappresentazioni stereotipate, dominanti, del mare, per lo più ridotto a sfondo passivo (Latour 2020: 84). Latour insiste sulla necessità di abbandonare gli schemi concettuali della modernità, proposti da Cartesio nel suo “romanzo filosofico” (Latour 2022: 113), secondo cui il non umano sarebbe inerte, sostanzialmente morto, sfondo di un’azione unicamente attribuita alla mente umana: rappresentazione di una realtà di cui nessuno ha mai fatto esperienza (Latour 2022: 95), smascherata in un’epoca come la nostra dell’Antropocene e Capitalocene, in cui la Terra è commossa, capricciosa, suscettibile (Latour 2020: 98, 123, 204), instabile quanto mai prima. Il filosofo chiede di abituarci, anche grazie alla finzione dell’arte, a figurazioni e personaggi oltre l’umano, o in assemblaggio insieme all’umano: fiumi, CO₂, foreste, ecc. (Latour 2020: 84, 316, cfr. anche Haraway 2020: 145). Meijer risponde a quest’appello immaginativo, facendo sì che la voce narrante di *Mare Ora*, impostata alla maniera del romanzo realistico ottocentesco, introduca con una certa solennità il personaggio non umano, potentemente agente, del mare. Lo fa con una descrizione, elemento topico di quella narrativa, che però risulta essere in sostanza una non-descrizione, in termini quasi solo negativi. Il mare sfugge a categorizzazioni e demarcazioni, persino a quella tra vivente e non vivente, come nel caso del virus Covid-19, e per questo tanto più spaventoso – secondo Latour del resto tutto sulla Terra è vivente, agentivizzato dalla vita, tutto agisce e retroagisce (Latour 2022: 23-34). L’acqua sfugge dalle mani e dalle definizioni precise; il mare si dà nella sua misteriosa e cangiante, inafferrabile liquidità (Ten Bos 2014: 277-301). La voce narrante accenna alle “motivazioni del mare”: non sono motivazioni umane, e nessuno ne viene a capo all’interno della diegesi. Pur non consapevoli né intenzionali, esse spingono il mare a muoversi (come dice la parola neerlandese *beweegredenen*), a un’agentività efficace di cui gli umani notano a loro discapito

gli effetti:¹ la manifestazione di una Terra che retroagisce all'azione antropica, con un mare che invade, sconfina, travalica, 'sbava' (Latour 2021: 136). Il poeta Seamus Heaney,² citato da Nicolson, descrive così la costa (*shore*), lo spazio tra le maree (*intertidal*), mosse da una complessa multifattorialità di forze terrestri e planetarie: [where] "things overflow the brim of the usual" (2021: 13).

Il mare che arriva, nel romanzo, è un'oltranza: fisica, perché travalica il confine con la terra emersa e supera le barriere costruite dagli umani, e anche concettuale. Con la sua trasgressione, mette in discussione categorie e gerarchie ormai fossilizzate, a iniziare dalla dicotomia tra terra e mare, separate da un confine non solo fisico e materiale ma anche culturale e simbolico. In questo senso, per quanto Latour celebri l'eccezionale rispetto tributato dagli olandesi nella storia alla maestà del mare, eleggendo dei rappresentati (del *Rijkswaterstaat*) deputati a negoziare con una potenza non umana (Latour 2020: 374-375), è evidente come il romanzo esprima una critica radicale all'atteggiamento sostanzialmente ecofobico con cui i Paesi Bassi moderni si sono creati e pensati come radicalmente 'altri' rispetto al mare: l'acqua esterna (a differenza di quella interna, più o meno domata e inoffensiva), utile solo per essere attraversata alla ricerca di dividendi nell'epopea marittima imperialista e capitalista (cfr. Ten Bos 2014: 187ss, che fa riferimento alle teorie di Carl Schmitt). In questa visione, il Mare del Nord è sostanzialmente un'alterità assoluta e minacciosa da tenere al di là delle dighe e delle dune: è il nemico che dà morte e minaccia la vita al di qua delle dighe, nei polder strappati a quello stesso mare.

Nel romanzo, il mare porta devastazione, spazzando via ciò che incontra. Tuttavia, il suo sconfinamento non solo toglie ma anche dà, offrendo una possibilità di ripensare categorie, di liquidizzare, letteralmente, demarcazioni e pratiche inveterate che stanno conducendo la vita sul pianeta Terra alla distruzione. Ciò è possibile per chi va oltre il panico dell'emergenza e s'interroga invece sull'urgenza (Haraway 2020: 60) di un pensiero e di pratiche nuove. È significativo come alcuni personaggi, per quanto arroccati su schemi mentali e abitudini che nemmeno la catastrofe in corso riesce a scalfire, grazie all'arrivo del mare (che "entra nei loro pensieri", Meijer 2022: 71) inizino ad avere una consapevolezza aurorale di come i miti dello sviluppo infinito, dell'unico criterio della crescita economica, della superiorità ontologica degli

¹ "Una forza della natura è evidentemente l'esatto opposto di un attore inerte; tutti i romanzieri, tutti i poeti lo sanno altrettanto bene di qualsiasi esperto di ingegneria idraulica e di geomorfologia. Se c'è una cosa che il Mississippi possiede è proprio un'*agency*, e così potente che si impone all'*agency* di tutti i burocrati" (Latour 2020: 88).

² Nell'introduzione a Thomson (1996: xi).

umani rispetto a tutto ciò che vive, non possano reggere di fronte a quest'invasione. È quella che Latour chiama "l'irruzione di Gaia"³ (2020: 216), che può spingere gli umani a ripensare in toto il loro essere di questa Terra, su questa Terra, insieme a una proliferazione di agentività non umane, e spesso in conflitto con esse; degli umani che finalmente la smettano di "pavoneggia[rsi] su uno sfondo di cose" immaginate come inerti e assoggettate (2020: 96). Così, lo scenario ucronico/distopico schiacciato sul presente in *Mare Ora*, si rivela anche, per chi sia disposto a crederci, un'occasione, non solo la fine della civiltà.

Per essere precisi, si tratta in realtà della fine di una civiltà specifica, di cui lo scrittore Frank Westerman dice che "l'assenza dell'acqua nei luoghi in cui, secondo le leggi dell'idraulica, l'acqua dovrebbe invece esserci" (2022: 41) è la cosa più propriamente tipica a cui riesca a pensare: quella olandese.

Il romanzo, con una buona dose di satira degna del *Candide*, ne segna impietosamente il fallimento storico: è cancellata da un fenomeno naturale estremo che, contro ogni logica, va a colpire solo entro i confini politici dello stato dei Paesi Bassi. Si realizza così la *Revenge of Gaia* di cui parlano studiosi come Lovelock e Latour. Una 'vendetta' che, nel suo compiersi, mette a nudo l'inadeguatezza del sistema dello stato-nazione della modernità, non in grado di proteggere nulla, nell'attuale collasso ecologico (Latour 2020: 361). Serve infatti a ben poco l'esercito schierato lungo le coste, che va ad aggiungersi a dighe sempre più alte, sempre più solide, il cui innalzamento pare essere l'unica risorsa inventiva a disposizione di un'élite di ostinati 'tecno-ottimisti'.⁴ Il risultato è che il moderno stato olandese, nato dalla rivendicazione di sovranità rispetto agli Spagnoli e al Papato (con la Rivolta) e al Mare del Nord (con bonifiche) (Schama 1993; Jensen 2022: 66), scompare. Gli olandesi si aggiungono ai tanti profughi climatici della Terra.

L'arrivo del mare è una minaccia esistenziale ma al tempo stesso una possibilità anche per alcuni animali non umani. Nel romanzo, che presenta un unico flusso narrativo multiprospettico, inglobante narrazioni, valutazioni, parole e pensieri di tantissimi personaggi, slogan commerciali (la vocazione capitalistica del popolo olandese si esprime con offerte speciali persino nel bel mezzo della catastrofe!) e altro, c'è spazio anche per altri animali, in una narrazione multispecie. Come lettori non abbiamo accesso alla focalizzazione

³ "L'ingerenza di Gaia intacca [...] profondamente tutte le abitudini di pensiero" (Latour 2022: 79).

⁴ Per la fiducia nella cosiddetta geoingegneria ("un grande delirio", secondo Latour 2020: 33), Haraway parla di "fede comica nella tecnologia riparatrice" (2020: 16). Cfr. anche Maris (2018: 88-89), su chi affronta "la crise écologique comme un problème d'ordre technique et scientifique", da demandare a ingegneri a cui spetterebbe questa "tâche 'difficile mais excitante'".

degli animali – ciò che significherebbe valicare un confine comunque abissale (Derrida 2006: 69; Agamben 2002: 94-95) – ma in più punti la voce narrante ipotizza le ragioni del loro comportamento.

Regolarmente poi assistiamo a incontri tra umani e altri animali. Per Meijer è l'occasione di utilizzare l'*ecofiction* come strumento speculativo, inserendosi con modalità nuove rispetto al genere apocalittico 'classico'. È noto, infatti, come gli animali siano prominenti nella letteratura (post)apocalittica, da Giovanni alla letteratura del Novecento. Di fronte alla graduale scomparsa umana, la presenza animale – o umano-animale – segnala l'aprirsi di un tempo ultimo, il sovvertirsi delle gerarchie e la manifestazione di un rimosso: il rapporto degli umani con gli altri animali (Malvestio 2021: 147), o con l'animale in sé (Agamben 2002: 194, cf. Prandoni 2022: 168). Ciò vale in parte anche per *Mare Ora*, in cui però si abbandona lo schema teologico apocalittico o, meglio, lo si attiva per poi abbandonarlo, suggerendo un tempo 'altro' – ma sempre parte delle geostorie, di un tempo sulla Terra che non finisce – in un altrove verso cui migrano non solo gli olandesi ma anche gli animali. Se questi animali reagiscono prontamente all'emergenza, ciò non avviene perché possiedano virtù divinatorie, come gli umani sbigottiti, con le loro proiezioni culturali, possono essere indotti a credere, destabilizzati dall'essere scrutati da un altro non umano, dall'incontro con l'"estraneo strano" di cui parla Morton per la celebre ballata di Coleridge (2019: 80):

Non era un cane ma una volpe. Rimase ferma a un metro dal ministro. Non ho niente per te, disse il ministro. L'animale lo guardò dritto negli occhi e poi corse via, lontano dal mare. Il ministro passò oltre, esitante, era chiaramente un ammonimento [...] (Meijer 2022: 20)

Gli animali nel romanzo si dimostrano a volte in grado di vedere e ascoltare più e meglio degli umani, in quanto dotati fisiologicamente di una sensibilità più acuta e attenta, di strumenti più sofisticati (come il radar magnetico dei piccioni) e di una capacità nel complesso migliore di reagire per tempo alla catastrofe.⁵ Meijer rivendica la necessità di riconoscere la dignità di linguaggio – non per forza commisurato a quello umano – e quindi la capacità politica, e anche deliberativa, agli animali non umani (Meijer 2019; 2021a), che nel romanzo vediamo manifestarsi in mandrie/stormi/banchi/sciami, più efficaci rispetto ai singoli individui, in grado di comunicare, organizzarsi e prendere decisioni da cui dipende la loro sopravvivenza. Sono capacità che Meijer mostra

⁵ È ciò che si legge anche nel romanzo *Rombo* di Esther Kinsky, in cui gli uccelli e altri animali sono inquieti ben prima del terremoto del Friuli nel '76 (Kinsky 2023).

invece come molto deboli, attutite, negli umani, in preda a istinti e emozioni: tanto orgogliosi della loro metacognizione e certi della propria agentività lucida e consapevole, quanto nel romanzo sostanzialmente inerti, passivi, poco lucidi e reattivi, indeboliti da secoli di pensiero dominato da categorie critiche come l'individualismo utilitarista e l'eccezionalismo umano: categorie alla cui presenza non è più possibile pensare, secondo Haraway (2020: 51, 83). L'ecofiction *Mare Ora* risponde anche in questo senso all'appello di Latour ad abituarci a rappresentazioni più realistiche, con gli umani *disempowered* (disanimati) e il non umano, in primis gli altri animali, dotati di *empowerment* (sovranimati, Latour 2020: 107-112).

3. (Non) sopravvivere

Il mare come protettrice dei pensieri:

Sott'acqua si trovano tutti i pensieri che non ci stanno nelle teste umane. Pensieri già pensati, non ancora pensati, che forse verranno pensati, pensieri che non saranno pensati mai più. Pensieri fedeli, destabilizzanti, cari, distruttivi, perduti da tanto tempo. L'acqua li lava, li setaccia, li congiunge. Sulla spiaggia ci sono conchiglie in cui li puoi sentire [...]

Il mare come guardiana:

tra questo mondo e quello che è stato, tra questo mondo e quello che verrà. [...]

Il mare come antenata:

Perché il primissimo animale veniva dall'acqua. [...]

(Meijer 2022: 15-16; 41; 46)

Il flusso continuo della narrazione, che iconicamente riproduce quello della marea incalzante, è interrotto a volte dalle pagine di diario di Wilg, 'Salice', come si fa chiamare l'adolescente Willeke. Willeke è tra gli sparutissimi che accolgono con trepidazione l'arrivo del mare. Dalla sua camera scrive del mare, e alla scrittura affida inquietudini e speranze, con uno sforzo immaginativo che va al di là dell'emergenza che invece paralizza il pensiero e la sensibilità dei più. Sperimenta con la lingua, nella sua materialità fonica, per esempio nella sequenza *mens dier wier water* (Meijer 2022: 16): "umano animale alga acqua".

Wilg abita con i genitori (il padre è di origine surinamese) ad Almere, una neo-città sorta dopo la chiusura del braccio interno del Mare del Nord con la diga di sbarramento della Afsluitdijk e le bonifiche di polder emersi da quell'ex-mare. Quando ormai la quasi totalità dei Paesi Bassi è stata dichiarata Territori

Sommersi e la quasi totalità degli olandesi si è rifugiata all'estero, viene accolta su una barca dalla celebre oceanografa dell'Università di Wageningen Paula van der Steen (residente a Wassenaar, tra i comuni più ricchi del paese), che sta conducendo una missione di ricerca sulle cause misteriose del fenomeno. A bordo c'è anche l'attivista per l'ambiente Arie Mak. A un certo punto si aggiunge loro un cane, rimasto solo in mezzo al mare. Insieme, affrontando fenomeni estremi come un uragano spaventoso (chiamato Mark, non a caso il nome del premier Rutte...) che insiste per dodici giorni sullo stesso tratto di mare, o la schiuma che avvolge la barca, navigano sui luoghi che sono stati i Paesi Bassi. La prima tappa è Almere, dove Wilg spera invano di ritrovare la madre tra i superstiti.

Proseguono poi per Amsterdam, dove Arie vorrebbe ritrovare Mara, con cui ha condiviso una giornata di militanza ambientalista e una notte di amore, in quella che sarà l'ultima primavera, meteorologicamente molto anticipata, di Amsterdam. La città, come gran parte di quelli che furono i Paesi Bassi, è ridotta più che altro a un ammasso di oggetti galleggianti, elencati in lunghe liste nel romanzo: tutto ciò di cui gli umani si sono circondati, per lo più beni materiali, e "le rovine del capitalismo" (Haraway 2020: 60), l'immensa quantità di spazzatura prodotta in quello che Armiero chiama l'Era degli Scarti (*Wasteocene*: Armiero 2022).

Wilg, 'Salice', albero spesso in prossimità dell'acqua a cui si congiunge, secondo il mito 'piangente'; Steen, 'Pietra', il mondo minerale; Mak, 'docile', detto spesso nel linguaggio comune di agnelli (sacrificati o sacrificabili); Mara, fonicamente vicino al Mare; Arie, generalmente nome maschile, qui di un'umana non binaria. Tanto basta perché in chi legge si attivi un ulteriore livello di interpretazione, allegorico, di questa *fabula* speculativa: sulla barca viaggiano, insieme, non solo tre umane tra loro differenti per età, condizione socio-economica, etnia, orientamento sessuale, ma anche un cane; inoltre, i loro *speaking names* consentono di abbracciare il mondo vegetale e minerale nella sua eccedente, multiforme varietà. È pacifico che questa barca multispecie attivi in chi legge, con esperienza di simili testualità e immagini (post)apocalittiche, anche il *frame* interpretativo dell'arca del Diluvio, come quando la voce narrante scandisce la narrazione in base ai giorni: un mito potentissimo nella cultura protestante olandese (cfr. Jensen 2022: 248).

Tuttavia, in questa barca non ci sono uomini, che nel romanzo fanno senza eccezioni una magra figura (nel governo, la sola ministra della Difesa pare all'altezza della situazione), né animali selezionati in base a un binarismo eteronormativo (una coppia per specie, un maschio e una femmina).

Soprattutto, nell'opera non c'è traccia di un Dio trascendente e provvidente che punisce e consola, né di un senso o un progetto, e nemmeno di una narrazione propriamente apocalittica, secondo lo schema delle apocalissi giudaico-cristiane con tutte le loro varianti secolarizzate moderne, in cui il tempo implode in una fine del tempo⁶. Il tempo non finisce: è semplicemente finita la parabola storica dei Paesi Bassi come stato-nazione relativamente recente. La popolazione in larga parte sopravvive (eccettuati parecchi migranti e persone a vario titolo disadattate), beata, altrove, rapidamente adattandosi ai nuovi contesti e presto dimentica del passato, come anche della propria lingua. In linea con Latour e Haraway (Haraway 2020: 77), possiamo parlare invece per la compagnia multispecie della barca di un tentativo di vivere il tempo della fine, sperimentando intrecci relazionali e strategie sostenibili di sopravvivenza, che non alterino troppo gli ecosistemi e non compromettano le generazioni di viventi a venire.

L'opera di Meijer mostra profonda sintonia con le fabulazioni speculative di Haraway: *science fiction* femministe, multispecie, figure di filo che creano nodi (Haraway 2020: 15). Le tre umane, insieme al cane, sperimentano modalità nuove di con-divenire e interagire in quel minuscolo 'spazio critico' che si trovano ad abitare. Sono umane che rispetto al mare si pongono in continuità, con il loro corpo materiale di donne, in più occasione minacciato da uomini predatori sessuali: anche il mare nel romanzo è esplicitamente genderizzato, con uso di pronomi e aggettivi femminili (*zij, haar*), un uso che in prima istanza sorprende ma che trova legittimazione nelle profondità diacroniche della lingua neerlandese⁷. Le esploratrici cercano e creano luoghi di rifugio, sempre più precari nel mondo attuale, imparando a esplorare macerie (Haraway 2020: 60, 146). Tributano un omaggio al passato, alle persone e agli animali che non ce l'hanno fatta, partecipando del lutto di ecosistemi devastati. Vanno alla scoperta, ognuna a suo modo e con il suo bagaglio, insieme, generando "connessioni inventive" (Haraway 2020: 13) Sono pratiche che Haraway definisce tentacolari, reticolari e simpoietiche (Haraway 2020: 72), che prendono a modello le relazioni simbiotiche di coralli o licheni (Haraway 2020: 107, cfr. anche Morton 2019: 59-60). Steen, al pari di Haraway, teorica delle

⁶ Latour mette in guardia dal sostituire il nostro "tempo della fine" con l'apocalittica "fine dei tempi", che consente di abbandonare finitudine e mortalità (2020: 276), Haraway dal ricorso ai "miti autoindulgenti e appaganti dell'apocalisse" (2020: 58).

⁷ Cf. lemma "Zee", *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (WNT), <https://gtb.ivdnt.org/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M088055&lemmodern=zee&domein=0&conc=true> (ultimo accesso 31/12/2023). Nella traduzione italiana, ho utilizzato il genere femminile per le apposizioni nella citazione a inizio paragrafo: il mare come protettrice, guardiana, antenata.

conoscenze situate, e del sociologo e antropologo della scienza Latour, non mostra di credere al mito della scienza oggettiva, distaccata e disinteressata, esercitata ‘da nessun luogo’ (o ‘da Sirio’, 2021: 59-60, 119-120, 184, 365). Pratica poi la sua professione di scienziata con modalità lontane da quelle della maggior parte degli scienziati presentati nell’opera, esclusivamente presi dall’effettuare misurazioni e rilievi con strumentazioni tecniche. Lei si mette innanzi tutto in ascolto del mare, con un atteggiamento che Meijer nella sua produzione saggistica definisce di ‘ascolto profondo’ del mondo non umano, o oltre l’umano (Meijer 2020: 66-69; Meijer 2023a)⁸: gli va incontro, lo ascolta, lo tocca, lo assapora, lo osserva, è disponibile a ricevere segnali anche non codificati nei canali ordinari della comunicazione umana. Alla fine, Steen muore nell’abbraccio del mare, avviluppata da alghe, quasi in trance, cedendo a un potente richiamo a cui non sa opporre resistenza.

Il fatto che Steen, con qualche reticenza, accetti di tuffarsi, è un riferimento a *Sfere* di Peter Sloterdijk, altro filosofo dell’Antropocene, di cui la presenza della schiuma già costituiva una citazione. Secondo Sloterdijk, l’umanità non è mono-elementare, non deve quindi pensarsi esclusivamente legata all’elemento terra: attratta dall’aria, serba ancora un’arcana fascinazione per l’acqua da cui provenivano i primi esseri viventi; come del resto ogni mammifero vive l’inizio della vita nel liquido amniotico (cit. in Ten Bos 2014: 192-202). I tuffi nel mare di Steen, catturata da un’esperienza che Sloterdijk definisce “omnifonica” (cit. in Ten Bos 2014: 195), nel romanzo sempre più prolungati e immersivi, sono un richiamo quindi a un’antropologia anfibia che nei Paesi Bassi del XXI secolo numerosi studiosi ed esperti a vario titolo del rapporto tra Paesi Bassi e acqua, invitano a riconsiderare, come sfida concettuale (Jensen 2022: 250). Fin dagli albori della modernità, con l’arrivo dei primi Romani sul Mare del Nord, lo scienziato e ufficiale Plinio il Vecchio osservava e registrava sbalordito in Frisia quel mare a lui sconosciuto e quegli umani ‘anfibi’ che assecondavano il ritmo delle maree, fuggendo su precari rilievi artificiali (*terpen*) all’arrivo dell’acqua (Deen 2013: 27-40). Per Plinio, si trattava della riprova della necessità storica dell’imperialismo romano su terre che non meritavano nemmeno a pieno titolo questo nome. Oggi invece, nell’epoca del collasso ecologico, nonostante il comprensibile desiderio della popolazione di vivere al sicuro, all’asciutto, dietro possenti dighe, pare fruttuoso, forse necessario, essere disponibili a immaginare delle modalità alternative di sopravvivenza e convivenza tra umano e non umano, un’interazione

⁸ Anche Latour invita a sviluppare nuove e più affinate virtù “cognitive, emozionali ed estetiche”, per essere ricettivi rispetto alle (retro)azioni del non vivente (2020: 202-204).

dinamica e imprevedibile tra Paesi Bassi e Mare del Nord⁹ e persino nuove antropologie. Anche a questo contribuisce un'*ecofiction* come *Mare Ora*.

4. Sea Now: considerazioni conclusive

Il mare come domanda:

Il mare come risposta.

(Meijer 2022: 153)

In *The Collapse of Western Civilisation. A View from the Future* (2014), Oreskes e Conway tracciano delle mappe fantascientifiche del mondo nel 2393, in cui i Paesi Bassi, al pari del Bangladesh e della Florida, sono completamente sommersi dal mare (Malvestio 2021: 176). L'opera di Meijer si colloca nel solco di tante rappresentazioni contemporanee in cui il collasso ambientale porta a cataclismi come la sommersione di delta bassi, inghiottiti dall'innalzamento del livello del mare, a seguito del surriscaldamento globale.

Marco Malvestio ha posto l'attenzione sul rischio che il proliferare di ecodistopie le possa ridurre a innocuo intrattenimento, generando nel pubblico una certa assuefazione, a volte quasi consolatoria, comunque depotenziandole. Ha indicato poi i limiti strutturali di rappresentazioni ecodistopiche che, per fini di costruzione dell'intreccio, riducono l'iperoggetto del cambiamento climatico a fenomeno catastrofico singolo e ripropongono ancora una volta la dicotomia natura/cultura (Malvestio 2022: 30-35).

Meijer aggira questi ostacoli, sfruttando anzi ormai comprovate ricette narrative¹⁰ come spazi virtuali di sperimentazione, per veicolare contenuti filosofici attuali e stimolanti. Innanzi tutto, è significativa la scelta di non proiettare la trama nel futuro, per quanto schiacciato sul presente, come caratteristico dell'ecodistopia. Meijer vira su un'ucronia ravvicinatissima al presente e investita dal trend distopico di molte produzioni culturali contemporanee (Claeys 2017: 501). È un passato prossimo finzionale ma con una valenza predittiva: potrebbe avverarsi in qualsiasi istante, anche perché il dissesto climatico è già accaduto (Latour 2020: 30)¹¹ e le sue conseguenze sono sullo ieri, sull'oggi e sul domani. L'irruzione del mare è accompagnata anche da fenomeni estremi come l'uragano, ma nel complesso non è narrata solo con

⁹ Come già il progetto *Ruimte voor de Rivier* aveva creato spazio per i grandi fiumi tra 2006 e 2009, senza attendere scenari emergenziali (Van der Vaart 2014: 256-258; Berendse & Brood 2022).

¹⁰ Come quella dell'*ecothriller* nel romanzo, tradotto in italiano, *Il nuovo fiume* (Meijer 2023c).

¹¹ L'apocalisse c'è già stata, dice Latour, in primis per tutti i popoli sterminati dai bianchi occidentali (2020: 288).

l'immaginario dell'evento spettacolarmente catastrofico, pur spesso evocato: "Pare innocuo, pare un film catastrofico, pare una cosa dolce, pare un sogno, pare un dono, pare una maledizione" (Meijer 2022: 107). L'avanzata del mare non è d'impatto violento e improvviso come quella del 1953, ancora scolpita nella memoria culturale olandese. È un evento prolungato, lento, la cui insistenza anomala dà alla popolazione, ai governanti, agli opinionisti, agli scienziati e alla gente comune la possibilità di (non) interrogarsi su quanto accade, reagire, prendere contromisure. Questa lentezza svela i presupposti su cui quella società umana si regge (capitalismo, individualismo, crescita economica come unico parametro di prosperità, gerarchie esplicite e implicite, ecc.) e ne palesa l'insostenibilità. Le cause del fenomeno, ricercate per tutto il corso del romanzo da Steen come da intere squadre di scienziati olandesi e internazionali, sono ipotizzate come multiple, interconnesse, su scala sia locale che globale, ampiamente eccedenti qualsiasi riduzione semplicistica. In una di quelle frasi che aprono uno scorcio sul 'dopo' rispetto alla diegesi del romanzo – che evidentemente ci sarà – apprendiamo che le cause di quella marea eccezionale non saranno mai chiarite. L'opera non autorizza costruzioni dicotomiche natura vs. cultura: il mare retroagisce ad azioni antropiche, con cui è intrecciato e interconnesso in infinite modalità.

Infine, l'ecofiction di Meijer non ha nulla di consolatorio. È vero che la gran parte della popolazione sopravvive, ma questo parziale *happy ending* ha un sapore comunque amaro: non solo perché i Paesi Bassi come entità statuale e come territorio emerso non esistono più e perché tanti ecosistemi sono stati devastati, ma anche perché quella sopravvivenza è presentata come inconsapevole del passato, fondata sugli stessi presupposti dell'esistenza precedente. Nella sua opera, Meijer dà forma finzionale all'incapacità della moderna umanità occidentale – nel caso specifico: olandese – di restare a contatto con il vivere e il morire in forme responso-abili, per utilizzare un concetto di Haraway (2020: 14, 86, 102), fondato sull'epistemologia e sull'etica femminista, ripreso anche da Latour (2020: 55, 386). Sono umani che non abitano la Terra mostrando capacità di rispondere alle conseguenze dei propri comportamenti e di risponderne. Di quest'incapacità offre la massima espressione il premier, segretamente compiaciuto delle nuove estati calde in Nord Europa, attutito nella sua capacità di capire e rispondere. Benché elogiato per la sua *leadership*, è un 'pragmatico' che non ha più accesso alla realtà. Lo scrittore Joost de Vries, che in un saggio ha provato a decifrare l'enigmatica personalità di Mark Rutte, su cui il premier del romanzo è palesamente modellato, lo descrive come "l'uomo più felice dei Paesi Bassi" e commenta: *happiness writes white* (De Vries 2021: 24). Meijer riesce invece, con penna satirica tagliente, a

restituirne un ritratto tragicomico nella sua disarmante vacuità e arroganza, fino a quando il premier si dissolve – si composta, direbbe Haraway (2020: 85) – nel mare: il “corpo divenne l’acqua che era sempre stato” (Meijer 2022: 123).

Nella seconda parte dell’opera, la micro-comunità formata da Steen, Arie, Wilg e il cane tenta, pur nell’estrema precarietà, di (soprav)vivere in modo responso-abile rispetto alla vita, e alla morte, “in inaspettata compagnia” (Haraway 2020: 61). Dopo la perdita di Steen, Arie e Wilg arrivano a progettare una casa insieme dove con-vivere in un’alleanza multispecie, con momenti di felicità. La voce narrante però, con tono dolente, informa nella conclusione che non è previsto un lieto fine: la barca verrà travolta da un’immensa ondata. Il mare che arriva è la risposta a una domanda che nessuno ha posto; quando il mare parla, gli umani non hanno altra scelta che ascoltare (Meijer 2022: 82, 236).

Meijer condivide con Latour e Haraway la diffidenza verso qualsiasi facile ottimismo ma anche verso il pessimismo disfattista, come rivela il titolo del romanzo: *Zee Nu*¹². Si tratta dello slogan adottato da Arie nelle sue campagne di sensibilizzazione della popolazione – una novella Noè profetessa penitenziale, potremmo dire, in prospettiva ecomaterialista, sicuramente non priva di moralismo. È quindi un invito pressante, e un monito, a prendere in seria considerazione l’irrompere del mare, adesso, ad accettarne la potente e sconvolgente agentività. Tuttavia, *Zee Nu* assuona con la traduzione inglese *Sea Now*, in cui *sea* è omofono di *see*, ‘vedi/ete’: esortazione ad aprire finalmente gli occhi e ad aprirsi all’ascolto del mare e in generale del non (solo) umano. Ne troviamo conferma nella prima raccolta di poesia pubblicata da Meijer nel 2023, *Het witste woord* (*La parola più bianca*, che per lei è ‘sneeuw’, ‘neve’):

Zee me
Berk me

¹² Latour invita a “esplorare un modo sufficientemente sottile di *di-sperare*; il che non significa ‘disperarsi’, ma piuttosto non confidare nella sola speranza come modo di interagire con il tempo che passa” (2020: 35). Haraway osserva che “troppo volentieri sia l’Antropocene che il Capitalocene si lasciano andare al cinismo, al disfattismo, alle previsioni autoassertive e autoriferite” (2020: 86) e che, soli, rischiamo di “soccombere alla disperazione o alla speranza” (18). In un saggio per il Mese della Filosofia del 2021, Meijer si dice d’accordo con Greta Thunberg sull’inutilità di una speranza senza azioni, ma aggiunge che lo sono anche le azioni senza speranza (2021b: 70). Molto concreto Jonathan Franzen: “E poi c’è la questione della speranza. Se la vostra speranza per il futuro si basa su uno scenario estremamente ottimistico, cosa farete tra dieci anni, quando quello scenario diventerà inattuabile anche in teoria? Darete il pianeta per perso? Prendendo in prestito il linguaggio dei consulenti finanziari, consiglieri un portafoglio di speranze più bilanciato, alcune a lungo termine, la maggior parte a più breve termine” (Franzen 2023: 304-305).

Zand me
 Graan me
 Gras me
 Zwaan me [...]
 Hond me
 Vlier me
 Maan me
 Berg me
 Zee me, zee me nou (Meijer 2023b: 53)

Ogni verso giustappone un sostantivo relativo al mondo non umano (mare, ruscello, sabbia, grano, erba, cigno, cane, sambuco, luna, monte, mare) e il prenome personale oggetto ‘me’. ‘Berg’ può essere però sia ‘monte’ che imperativo del verbo ‘preservare’, che rende possibile l’interpretazione ‘preservami’, forse reminiscenza della canzone/clip ambientalista *Will you be there* di Michael Jackson. Nel verso successivo, “Zee me” potrà quindi essere letto sia ‘Mare me’ che, in inglese, ‘vedimi’. Lo conferma la ripetizione, con la particella ‘nou’ a rafforzare l’imperativo. Un appello e una disponibilità a vedere e a essere vista, anche da ciò che sta oltre l’umano.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio. 2002. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Armiero, Marco. 2022. *L'era degli scarti. Cronaca dal Wasteocene, la discarica globale*. Trad. Maria Lorenza Chiesara. Torino: Einaudi.
- Berendse, Martin & Paul Brood. 2022. *Historische Wateratlas NL. De drijvende kracht van Nederland*. Zwolle: WBOOKS.
- Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Deen, Mathijs. 2013. *De wadden. Een geschiedenis*. Amsterdam: Thomas Rap.
- Derrida, Jacques. 2006. *L'animale che dunque sono*. Trad. It. Massimo Zannini. Milano: Jaca Book.
- De Vries, Joost. 2021. *De gelukkigste man van Nederland*. Amsterdam: Prometheus.
- Franzen, Jonathan 2023. “E se smettessimo di fingere?” In Niccolò Scaffai (ed.), *Racconti del pianeta Terra*, 297–305. Trad. It. Silvia Pareschi. Torino: Einaudi.

Gooley, Tristan. 2016. *How to Read Water. Clues and Patterns from Puddles to the Sea*. London: Sceptre.

Haraway, Donna. 2020. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Trad. Claudia Durastanti & Clara Ciccioni. Roma: Nero.

Jensen, Lotte. 2022. *Wij en het water. Een Nederlandse geschiedenis*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Kinsky, Esther. 2023. *Rombo*. Trad. It. Silvia Albesano. Milano: Iperborea.

Latour, Bruno. 2020. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*. Trad. It. Donatella Caristina. Milano: Meltemi.

Latour, Bruno. 2022. *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*. Trad. Simona Mambrini. Torino: Einaudi.

Malvestio, Marco. 2021. *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*. Roma: nottetempo.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5(1), 24–38.

Maris, Virginie. 2018. *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène*. Paris: Seuil.

Meijer, Eva. 2019. *When Animals Speak. Toward an Interspecies Democracy*. New York: New York University Press.

Meijer, Eva. 2020. "In gesprek met de zee. Een pleidooi voor vloeibaar denken." In Laura Burgers, Eva Meijers, Evanne Nowak & Ambassade van de Noordzee, *De stem van de Noordzee*, 55–76. Amsterdam: Boom.

Meijer, Eva. 2021a. *Linguaggi animali*. Trad. It. Stefano Musilli. Roma: Nottetempo.

Meijer, Eva. 2021b. *Vuurduin. Aantekeningen bij een wereld die verdwijnt*. Utrecht: Ten Have.

Meijer, Eva. 2022. *Zee Nu*. Amsterdam: Cossee.

Meijer, Eva. 2023a. "Deep Listening and Democracy: Political Listening to Fellow Citizens and Other Beings." *The Philosopher* 111(1), 53–60.

Meijer, Eva. 2023b. *Het witste woord*. Amsterdam: Cossee.

- Meijer, Eva. 2023c. *Il nuovo fiume*. Trad. It. Stefano Musilli. Roma: Nottetempo.
- Morton, Timothy. 2019. *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*. Trad. Liza Candidi. Sansepolcro: Aboca Edizioni.
- Nicolson, Adam. 2021. *Life Between the Tides*. London: William Collins.
- Peligrà, Cristina. 2016. "Il mito della lotta contro l'acqua nella cultura e nella letteratura dei Paesi Bassi." In Simona Cappellari, Giorgio Colombo, Franco Paris & Marco Prandoni (eds.), *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi: Letteratura Olandese*, 72–77. Castel Goffredo: Associazione Giuseppe Acerbi.
- Prandoni, Marco. 2022. "A caccia delle leggi del green. L'ecopoesia di Maartje Smits." In Marco Prandoni (ed.), *Sguardo come poesia. Da Gezelle all'ecopoesia*, 153–172. Bologna: I libri di Emil.
- Schama, Simon. 1993. *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*. Trad. Valeria Sperti. Milano: Mondadori.
- Ten Bos, René. 2014. *Water. Een geografische geschiedenis*. Amsterdam: Boom.
- Thomson, David. 1996 (1954). *The People of the Sea*. Edinburgh: Canongate Classics.
- Van der Vaart, Rob. 2014 (2010). "Living with Water." In Emmeline Besamusca & Jaap Verheul (eds.), *Discovering the Dutch. On Culture and Society of the Netherlands*, 249–259. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Dis, Adriaan. 2021. *Klifi. Woede in de republiek Nederland*. Amsterdam: Atlas Contact.
- Westerman, Frank. 2022. *Dittico idraulico. Venezia, Vajont e il sorriso del salmone*. Trad. It. Claudia Cozzi. Venezia: Wetlands.
- Zeller, Claudia. 2023. "L'état entre retrait et retour. La bureaucratie dans la littérature néerlandophone du début du XXI^e siècle", *Deshima* 17.



A speculative fjord: The global and the planetary in the depiction of Killary Harbour in *Notes from a Coma* (2005) by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* (2012) by Kevin Barry

Beatrice Masi
University of Bologna

Abstract The present paper aims at analyzing two works of contemporary Irish fiction, namely, *Notes from a Coma* (2005) by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* (2012) by Kevin Barry. I argue that both works not only mirror what Dipesh Chakrabarty calls the ‘global’ and the ‘planetary’, but also reflect the non-human space and time scales that Timothy Morton identifies as one of the properties of hyperobjects. Moreover, the two novels are deeply rooted in the history of Ireland, and especially in the semi-peripheral position occupied by the country within the capitalist world system. The intermingling of various narrative layers together with speculative and realistic tropes conveys the epiphenomenality of our lived experience, characterized by the not-yet predictable consequences of planetary climate crisis and the ever-shifting demands of global capitalism.

Keywords Irish literature; speculative fiction; global; planetary; capitalist world-ecology

1. Introduction

When you drive along Killary harbour from the village of Leenaun to the townland of Foher, you can see a great deal of Ireland’s deep and recorded history unfolding. Geologists read the rugged sides of the bay as a litmus test of Ireland’s ice-age; historians still hear the echo of Oliver Cromwell screaming: “To hell or to Connaught!”, and retrace the origins of Ireland’s most tragic event, The Great Famine, in the famine walls running at the southern sides of the valley. On the other hand, some experts on world-capitalism and globalization would interpret the sailing boat tours as a sign of mass tourism and of the recent Irish strive to attract more visitors to the island. All these

threads merge in their unfolding, becoming strictly interlinked and mutually influential. In this respect, the fjord of Killary becomes an insightful geographical space when it comes to analyze the conjuncture of geological and planetary processes with the spatial and time scales of the modern capitalist world system in Ireland. The present paper aims at exploring this conjuncture within two works of contemporary fiction which display the fjord of Killary as their main spatial setting, namely: *Notes from a Coma* (2005) by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* (2012) by Kevin Barry. After a brief recollection of recent criticism dealing with the concepts of the ‘global’ and the ‘planetary’, and their scalar conjuncture, we will analyze how they play out within the Irish context, and how they shape the narrative of the two literary texts I consider.

2. Scalar quakes in the Anthropocene: A condensed methodological framework

In May 2000 geologists Crutzen and Stoermer published a short article in *The Global Change Newsletter n.41* of The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) titled *The Anthropocene*, in which they argued that human beings through their industrial, fossil fuel powered activities pushed the Earth into a new geological era, namely the Anthropocene. Therefore, according to the two scholars, human beings have become geological agents. The idea of Anthropocene fuelled numerous discussions within the theoretical and philosophical debate. In fact, the new (proposed) geological era poses extremely complex epistemological problems for it blurs the boundaries between the longstanding binary Nature – Culture. As Bruno Latour puts it, where we thought we would find Nature, namely geological and planetary history, we now find something traditionally belonging to the realm of Culture: the *anthropos* (2017: 185-219). More specifically, with the word *anthropos* we are not referring to a vague idea of the human species, but to the specific history of capitalist modernity (Latour 2017: 185-219). In this context, Zach Horton in his article *Composing a Cosmic View: Three Alternatives for Thinking Scale in the Anthropocene* (2017), considers the Anthropocene as primarily a problem of scale. That is to say, the tension between planetary and geological time, and the global history of capitalism.

The latest work by Dipesh Chakrabarty works through this friction and tries to hold together the history of capitalism and the history of the planet by constantly moving and zooming between different scales: “climate crisis

compels us to think, in the same moment, on different time scales, with different resolutions and details” (Chakrabarty 2021: 29). In fact, while the history of capital is, according to Chakrabarty, a good enough framework when it comes to explaining the processes of domain, power, and inequality, it proves insufficient when trying to face global warming. The latter, in fact, shows and makes explicit the enmeshing relationship between the recorded life of humans – and of capital - with the history of the planet. Dipesh Chakrabarty in his 2021 book *The Climate of History in a Planetary Age* explores the idea whereby human history not only needs to take into account a time frame which far exceeds the 500 years of world capitalism, but also to expand its mostly humanist focus onto non-human (both living and not living) forms of agency. In this respect the planetary dimension comes to the fore resituating the position of human beings in the world:

That is the ‘shock of the Anthropocene’, signaling a breach in the structure of human-historical time and in the structure of mutuality and compelling an engagement with deep time and the history of life on this planet. (Chakrabarty 2021: 191-192)

Another crucial contribution to the debate was given by Timothy Morton’s theory of hyperobjects. In his 2013 book, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology After the End of the World*, he defines our times as governed by what he calls “hyperobjects”, non-local, massively distributed, viscous objects:

They are viscous, which means that they “stick” to beings that are involved with them. They are nonlocal; in other words, any “local manifestation” of a hyperobject is not directly the hyperobject. They involve profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to. (Morton 2013: 1)

Hyperobjects have brought forward what Morton calls “the end of the world” (2013: 2) inasmuch as they undermine concepts of background and foreground which the modern idea of ‘world’ is based upon. Hyperobjects make clear that there is no ‘beyond’ where we can hide the consequences of anthropic actions:

Hyperobjects are genuinely apocalyptic (from the Greek term *apocaluptō*) in the sense that they lift the veil of prejudice—but in so doing they do not catapult us into a beyond. Rather they fix us more firmly to the spot, which is no longer an embeddedness in a world. (Morton 2013: 144)

While things like the Solar System or the biosphere can be considered as hyperobjects, others surface as the consequences of anthropic activities, such as global warming and capitalism. Hyperobjects compel us to think on completely different time and spatial scales and to reimagine the *anthropos*, human beings, within the interobjective space we live in. In fact, another property of hyperobjects is their “interobjectivity” (2013: 81). Interobjectivity stands for the way in which “all entities whatsoever are interconnected in an interobjective system that elsewhere I call the mesh” (2013: 83). In this respect, interobjectivity (together with the other properties of hyperobjects), undermines the importance, centrality, and accuracy of concepts such as intersubjectivity, causality and the present.

Moreover, if we want to look at the specific historical trajectory, namely capitalist modernity, which brought forward the current planetary crisis, the work of the environmental historian Jason Moore becomes crucial. In this respect, and against the idea of *anthropos* as a unified whole, Moore theorized what was defined by Simon L. Lewis and Mark A. Maslin (2018: 219) as the first political theory of the Anthropocene. Moore roots the current global and planetary crises at the origin of the capitalist world system and thus, at the beginning of Western colonialism. Consequently, it is necessary to consider not only the impact of capitalism on nature, which implies separating Nature from Society, but we should also focus on capitalism-in-nature and nature-in-capitalism (Moore 2015: 13). More specifically, Moore defines capitalism as a ‘world-ecology’ which:

(...) expands over the planet thorough its frontiers, driven by forces of endless accumulation. To say world-ecology is not, therefore, to invoke the “ecology of the world” but to suggest an analysis that shows how relations of power, production, and reproduction work through the web of life. (Moore & Patel 2018: 38)

When reimagining scalar thinking in the scope of literature, we must hold in mind Dipesh Chakrabarty’s idea of the pivotal importance played by the conjuncture of global and planetary. Contextually – so as to avoid a static depiction of scale – it’s also crucial to keep our reading practice tied to a constant zooming between local cultural references, the global interference of commodities, finance, and economic-driven practices, as well as geological time and deep history. In 2012, Clark published an article called *Derangements of Scale*, in which, by analysing the short story *Elephant* by Raymond Carver, he

showed how a single text could be read as an entanglement of scales, in which local and interpersonal relationships are shaped and modified not only by global and transnational events, but also by planetary phenomena. In the face of climate change, Clark argues, many of our resolutions for social justice, or environmental justice turn out to be not only extremely anthropocentric, but also dramatically misleading: “As a result of scale effects what is self-evident or rational at one scale may well be destructive or unjust at another” (Clark 2015: 150) and also “climate change disrupts the scale at which one must think, skews categories of internal and external and resists inherited closed economies of accounting or explanation”(Clark 2015: 153).

In the next section we will look at how the various concepts and nomenclatures explored so far could be applied to the geographical space and history of Ireland. And afterwards we will analyse how they play out into two contemporary works of Irish fiction.

3. Zooming on the West: Ireland and the fjord of Killary as a planetary and global space

The renowned landscape writer Tim Robinson started the second volume of his Connemara Trilogy, *Connemara, The Last Pool of Darkness* (2008), with a vertiginous recollection of the geological history of the area around the fjord of Killary. The same vision of the bay, in fact, has the power to drag the witness down deep into its million years-long geological history. Tim Robinson, supposedly bewitched by the same estranging yet sublime feeling, asked geologist Kieran Ryan to guide him through the geological history of the fjord. Killary Harbour, whose name derives from the anglicized version of *An Caoláire Rua*, meaning ‘the red sea inlet/fjord’, was formed during the end of the Quaternary, when the glaciers that covered the island retreated leaving behind a narrow valley which was afterwards filled up with water. In order to be considered a fjord, the water inside the inlet needs to be higher than the water that flows within it from the sea. Although the most evident features of the site have been shaped around the time of the last ice age, their origin precedes this period by millions of years:

That time was almost half a billion years ago, in the geological period known as the Ordovician (...) There was at that time an ocean comparable to the present-day Atlantic, the Iapetus; (...) Ireland was not yet a whole; what is now the north-western portion of it was a sector of the Laurentian

shores of Iapetus, while the south-eastern portion on the other side of Iapetus formed part of Eastern Avalonia, a minor continental fragment close to Baltica. (Robinson 2008: 10)

From this moment on, Tim Robinson together with Kieran Ryan embarked on a contemplative journey through the deep history of Connemara. At the end of their “day’s travels across abyssal time and clashing continents” (2008: 10), Tim and Kieran reemerged from “their strata-deep cogitations” (2008: 10) onto the sight of a privately owned salmon farm, whose supposedly anthropic familiarity starts to appear as profoundly uncanny and illogical when looked against the million-year long history of the area. This recollection of Ireland’s deep history brings forth something of the scalar friction between the global and the planetary which we talked about in the previous section. In this respect Robinson says:

I shall have much to write about the intensity of feelings, the conflicts of interest and the small daily struggles of saints against the father of evil that humanize such phenomena as the Salrock fault, the Rosroe formation and the rest of the stark and stony features, from Killary Harbour to Slyne Head in the extreme south-west, that make up Connemara’s Atlantic face. (Robinson 2008: 14).

Tim and Kieran in this way are pushed from the scalar level of the planetary onto the global. In this context, and flash forward by a few thousands of years, it is worth looking at how Ireland became strictly tied to the creation of the modern capitalist world system during the early stages of British colonialism. More specifically, Ireland became “a laboratory, conveniently proximate to expanding Britain, in which to trial techniques of privatization and expropriation” (Deckard 2016: 150) and the place where the idea of “the savage and the civilized” was first set out as a tool for conquest (Moore & Patel 2018: 43). From then on, both the Irish people and the Irish landscape were subjugated under British protestant rule, whose first consequences were visible in the extreme simplification of nature at the time of the plantations (Deckard 2016: 150). This resulted in dramatic changes in the Irish landscape, most prominently in the massive deforestation of the Irish forestry which served the needs for cheap wood as a building material for the English navy, and as fuel for its nascent industry. The process was pushed to the extent that in 1906 only 1.5% of Ireland’s original forestry was still left intact (Shokouhi 2019: 20). Moreover, as masterly explained in Maurice Coakley’s volume *Ireland in the*

World Order, a History of Uneven Development (2012) under the British rule, and within the unevenly developing capitalist world system, Ireland's economy was deeply underdeveloped, inasmuch as it was characterized by profound under-industrialization and reliance on export-bound agrarian monoculture. Maurice Coakley's book puts under scrutiny the same idea of underdevelopment in Ireland, shaping his thinking on Wallerstein's pivotal intuition of the systemic and necessary unevenness of the capitalist world system. The volume not only traces a parallelism between Ireland's position in the Atlantic trade and other sites of the global division of labour, such as India, but it also sets the foundation to interpret and read Ireland's position within today's global neoliberal regime.

The entrance of Ireland in the neoliberal¹ regime could be dated in the year 1959, where the world's first tax-free zone was created in Shannon Airport, in county Limerick. According to sociologist Kieran Keohane, the event marked a pivotal moment in the mythical account of neoliberal globalization: "the tax-free zone was an Irish invention. Shannon was the world's first. But the model quickly proliferated and metastasized. Mimicked and emulated, it spread worldwide" (Keohane 2017: 208). Since the 60s "the Irish state has assumed 'the role of 'hunter and gatherer' of foreign direct investment (FDI)" (Ó Riain & O'Connell 2000: 315, as qtd. in Kirby 2010: 36). This state policy continued through the 70s and the 80s, and reached a peak in around 1994, when the country started to experience its 14-year long economic boom known as the 'Celtic Tiger'. Sharae Deckard in her pivotal article *World-Ecology and Ireland: The Neoliberal Ecological Regime* (2016) sheds a clear light on the matter by saying:

Ireland's integration into the neoliberal ecological regime has been characterized by peripheral dependency on foreign capital investment, the tendency towards financialization and housing speculation rather than industrial production, the intensification of earlier monocultures formed under colonialism (such as the beef and dairy economies), the formation of new monocultures organized around new commodity frontiers in biocommodities, and the drive to enclose remaining commons (as in water, oil and gas). (Deckard 2016: 156)

¹ For a deeper understanding of the recent discussion on the term "neoliberalism" consult: *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent* (2019), edited by Sharae Deckard and Stephen Shapiro. Moreover, Mary McGlynn's text *Broken Irelands* (2022), gives a pivotal insight into the specific manifestation of neoliberalism in Ireland.

The Celtic Tiger can be divided in two periods (Kitchin et al. 2012: 1033). The first one which lasted until the dot.com crash in 2001 was based on FDI (foreign direct investments) from multinationals belonging to the 3Cs sector, namely: “computers, chemicals and cola concentrates” (Murphy, as qtd. in McCann 2013: 106). And a second phase characterized by “involving a property boom mainly consisting of Irish developers capitalised by Irish banks who, in turn, were borrowing from European banks” (Kitchin et al. 2012: 1033). During the Celtic Tiger, Ireland became the poster child of neoliberal globalization (Fagan 2002) and was seen as a model for the future growth of other peripheral and semi-peripheral countries (Kirby 2010). Nonetheless, when the crisis arrived in 2008, its effects were felt in Ireland in a way that no other European country experienced, which showed the unsustainability of its economic model based on the extreme reliance on FDI and volatile bank loans.

Deckard also shows how the Irish State has been adapting environmental policies to satisfy the needs of foreign multinationals seeking to relocate the environmental costs of their actions in a country with low regulation standards:

is crucial to a macro-ecological understanding of Ireland’s role in the world-ecology is the inextricability of its financial role as a tax haven and secrecy jurisdiction zone from its environmental function as a semi-peripheral pollution and water haven. (Deckard 2016: 148)

Moreover, Deckard places under the spotlight another two aspects which clarify the environmental costs of the Celtic Tiger in the context of “the nexus of climate change, petroleum consumption, and pollution” (Deckard 2016: 159), namely: the cheap appropriation of water resources by multinational corporations, and the over-polluting grazier economy (Deckard 2016: 158-161). The latter has been a key element of the Irish economy ever since before the twentieth century, and it should not be analyzed as either a sign of backwardness or as idyllic pastoralism. The over reliance on export bound cattle industry in Ireland is instead a sign of the uneven development of the country within the capitalist world system (Deckard 2016: 161). Moreover, Ireland’s economic policy didn’t change after the crash, and it was instead characterized by a series of short-term actions still strictly bound to the neoliberal logic (Kitchin et al. 2012). Similarly, Ireland’s environmental policy didn’t turn into a more sustainable one, and it was instead redirected towards the opening of new ecological frontiers:

water via the privatization of domestic water provision; oil via the sale of offshore petroleum exploration licenses to transnational oil companies; natural gas through onshore hydraulic fracturing; fish through the development of mass aquaculture and intensification of salmon-farming; and bio-commodities through the development of biotechnology industries in pharma, food, and energy. (Deckard 2016: 164)

Within the context of the Irish Celtic Tiger and after the economic crash, Ireland's semi-peripheral position within world capitalism was reaffirmed, as well as the logic of profitable frontier expansion and neoliberal ecology. It is at that point then, when humans interfere with planetary dynamics that they encounter not the globe, and neither the Earth in Heideggerian terms, but the planet, whose internal processes do not respond to anthropocentric logics: "what you encounter when you spoil the Earth is the Planet. The Planet, in contrast to the Earth, is indifferent to us" (Chakrabarty 2023: 38). In the next paragraph, the theoretical concepts outlined in the first section together with the historical coordinates just delineated, will be applied to the analysis of two works of contemporary Irish fiction, namely: *Notes from a Coma* (2005) by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* (2012) by Kevin Barry.

4. Killary harbour in *Notes from a Coma* by Mike McCormack and *The Fjord of Killary* by Kevin Barry

The Celtic Tiger and the subsequent economic crash produced (although belatedly according to some) a vast response in terms of literary production. The literary texts from the period could be ascribed to a wide variety of narrative genres. Although, in the context of our discussion it is important to underscore how one of the main features of the period is the profound link that the texts produce between a sense of realism and 'irreality'. The idea of 'irrealism'² was developed by the Warwick Collective in 2015 to analyze a wide set of narratives of varied geographical provenance, whose set of features could be shortly listed as: multiple narrative layers, unreliable narrators, and the influence of multiple literary traditions, especially culture-specific literary forms, gothic, sci-fi tropes as well as non-literary productions (Warwick

² The idea of irrealism as conceived by the WReC expanded the concept of critical irrealism theorized by Michaël Löwy (2009).

Collective 2015: 51-52). More specifically, they consider irrealism as proper of (semi)-peripheral countries in the world system. It is in fact in the (semi-) peripheral conjuncture of fictitious capital and extractivism that the formal features of irrealism are rooted (2015: 70). In recent critical studies, many scholars such as Eoin Flannery (2022), Mary McGlynn (2022), Sharae Deckard (2014), and Adam Kelly (2020) noticed the presence of unrealistic features in the texts written during and especially after the crash of the Celtic Tiger.

The novel and the short story I set out to analyse were written just before, as in *Notes from a Coma* (2005), and after, for *The Fjord of Killary* (2012), the crash of the Celtic Tiger. I argue that the geographical and temporal setting of the texts enables not only the use of irrealist and speculative features to display the Irish neoliberal ecological regime, but also the peculiar scalar quake produced by the conjuncture between the global and the planetary. This scalar conjuncture is conveyed through not only the constant zooming-in zooming-out movement which Chakrabarty refers to, but also through the creation of images where different scales merge together as one inseparable unit. Moreover, the speculative aspects of the texts engender crucial critical reflections about our future as both human beings and a living species. Both the theory discussed in the first section and the brief recollection of Irish history which we looked at in the second paragraph, will prove to be crucial analytic tools for the reading of the texts.

4.1 Brains, fjords, and uncanny experiments: *Notes from a Coma*, by Mike McCormack

Notes from a Coma (2005) by Mike McCormack tells the story of JJ O'Malley who was bought when still a toddler in a Romanian orphanage for 2000 dollars by his dad to be, Anthony O'Malley. Anthony, a farmer from Louisburgh in county Mayo, decided to buy himself a child when his herd of cows was destroyed due to the nation-wide spread of mad cow disease. JJ O'Malley grows up in Louisburgh surrounded by the love and care of the town community, and since his early childhood shows signs of exceptional intelligence. His logical capacity and ability to draw things together will later in his life be called "mindrot meditations" (McCormack 2005: 42) which could be seen as his personal tension to understand the mechanisms of the world around him, to see how things are connected and how he himself – as a young man and commodity object – is part of this network. In *Notes from a Coma*, Killary becomes the selected place for the evaluation of the Somnos Project, a penal experiment

consisting in putting four volunteers into a deep coma on a ship off the coast of the harbour to test an innovative form of imprisonment in the EU. Nonetheless, the four volunteers, other than being tested for the official Somnos Project, seem to be the non-consensual test subjects for a non-identified neurological experiment. JJ decides to partake in the project as a volunteer after the death of his best friend Owen. He justifies his decision by expressing his need to “take my mind off my mind for a while” (2005: 103).

In terms of form, the novel displays an unreliable and fragmented narration divided in two main parts. In the main body of the narrative, the story of JJ is chorally mediated by five different narrators, four belonging to the town community and one who is a politician. They interpret and retell the protagonist’s story, whose voice is never directly heard. The plot is then further developed in a series of footnotes which are called Event Horizon.

‘Event Horizon’ is a word borrowed from astrophysics which signals the boundary defining the region of space around a black hole. The Event Horizon meshes several linguistic registers: scientific, journalistic, dream-like, science fictional. It changes our perspective on the story, it leads us into the narrative through other temporal and spatial coordinates:

Event Horizon

†...because he is now both stimulus and qualia. His name, blurring through the nation’s print and electronic media, is also one of those synapses at which the nation’s consciousness forms itself. (McCormack 2005: 1)

This sentence, which is taken from the Event Horizon, opens the novel. The reader is lead into the narrative through a feeling of estrangement, where the conjunction of the words ‘stimulus and qualia’ not only reduce JJ to his cerebral activity, but also blur the line between cause and effect, between ‘stimuli’, an event that provokes a certain reaction, and ‘qualia’ which are instead the subjective feelings perceived by a person as a result of a certain event. This idea echoes Timothy Morton’s intuition whereby in the age of hyperobjects the line between cause and sign is disrupted:

Hyperobjects are so big that they compel us toward this counterintuitive view. Interobjectivity eliminates the difference between cause and sign (...) idea that causality is the machinery in the basement and the aesthetic is the candy on top (...) is now obsolete. (Morton 2013: 89-90)

Therefore, the novel, right from the start, compels us to abandon the time-space, cause-effect coordinates which have shaped our understanding of reality until now. In this respect, the Event Horizon comes to signify the network of events, facts, situations, ideas, and hypothesis whose consequences we can't fully grasp by means of our cognitive capacities, either because they are too complicated to comprehend/connect, or because we are simply unaware of them. It is within the Event Horizon that the first site for the conjuncture of the global and the planetary is created. The same expression Event Horizon, with its direct reference to black holes, addresses the idea whereby objects, events and mechanisms exist beyond, and regardless of our comprehension. In this respect, the juxtaposition of the main body narrative and the footnotes convey a feeling of irreality which echoes Morton when he says:

Antirealism appropriates quantum theory, since quantum theory supposedly shows reality is fuzzy or deeply correlated with perception and so forth. Quantum theory is the only existing theory to establish firmly that things really do exist beyond our mind (or any mind). (Morton 2013: 39)

The Event Horizon could be considered as the site where events on various scales happen and then reflect onto the micronarrative of the Louisburgh community, which then appears as an epiphenomenal cluster of events shaped by the bigger picture of planetary, transnational and profit driven dynamics conveyed in the footnotes.

Firstly, in the novel we witness the dramatic intrusion of the global scale, into what could be considered as a local, semi-traditional community. In this respect, Kieran Keohane and Carmen Kuhling's idea of Collision Culture becomes a crucial perspective when it comes to analysing the implications of the Celtic Tiger on a sociological level:

collisions between the vestiges of traditional community and accelerated modern society, between the rural and the urban, the local and the global; collisions that impact traumatically on the life histories of individuals. (Keohane & Kuhling 2004: 56)

Especially, individual agency is in this context extremely weakened. Timothy Clark in this respect highlights the epiphenomenality of human actions in the bigger picture of world capitalism, technosphere, and non-human and planetary forces:

We can no longer sustain the fiction that significant historical agency is the preserve of intentional human action alone. (...) Technology and infrastructures emerge not only as inherently political but as doubly and unpredictably politicized in scale effects that deride the intentions of their users or builders. (Clark 2015: 104)

Moreover, in the Event Horizon we also learn that it's a non-human agent which puts in motion the entire story, namely BSE (bovine spongiform encephalopathy) caused by a protein called prion. In this respect, this is JJ's answer to his girlfriend Sarah who tells him that he was lucky to be saved from the orphanage: "For the umpteenth time, Sarah, I was bought, I wasn't saved. A herd of cattle went to the sword – well, the humane killer – for me. In the beginning was bovine spongiform encephalopathy" (McCormack 2005: 49). Undoubtedly, BSE spreading was also fuelled, accelerated, and made more dangerous by the deep economic reliance on cattle industry in the country. Since the beginning, when JJ arrives to the town of Louisburgh as the substitute of Anthony's herd of cows, a strong parallelism is traced between JJ as a commodity object, cheap life, and site of surplus extraction: "We were easy meat, Sarah, it was a free-for-all in those orphanages, like the new year sales" (McCormack 2005: 49). Here I quote a series of questions that JJ would ask to Anthony during his mindrot meditations about the day he was bought in the orphanage:

"A consumer durable, Anthony, wasn't that how it was?" (McCormack 2005: 4)

(...) "And what was the asking price, Anthony, what was the reserve? Was it stamped across my forehead of was there a little tag dangling from my toe?" (McCormack 2005: 5)

(...) "Of course it wasn't like that but it's the truth, isn't it? And a seller market's too, wasn't it? They couldn't keep up with the demand. All of us there up on top on one another in our slatted house" (McCormack 2005: 7)

JJ does not only recognize himself as a market durable, but through his extraordinary logical and associative capacities he manages to connect human recorded history with the deep history of the species and of the planet. One scene underscores this aspect. JJ and Sarah are talking about the bones and skulls that are being washed out at sea from the Killeen, one of Ireland's burial

sites for stillborn and unbaptized babies. JJ argues that the babies are being brought back to the original site where we all came from, the sea, and that they might find a new life by reconnecting with the planet's biological, mineral, and geological matter:

Maybe those kids want to go back to the sea. That's where we all come from in the first place, isn't it? Maybe they want to start all over again. Washed out to sea and broken down by the sand and water, then rising up into the clouds and falling as rain all over this green and pleasant land. Rising up again as grass and trees and nettles and briars, maybe that's what they want. (McCormack 2005: 52)

On the other hand, in the novel, the regenerative hope in a both material and conceptual reconnection with the planet is undermined by the simplification of nature brought forward by Ireland's neoliberal ecological regime. In *Notes from a Coma*, the decision to place the Somnos ship in the fjord could be read as the choice to escape strict regulation in other European countries by locating the experiment in the Irish semi-periphery where under-regulation was one of the main reasons for multinational industries' relocation in the country. The same geographical space of the bay, at the extreme end of non-continental Europe underscores the intention to hide and distance commodity frontier expansion far from the core. In the Event Horizon, McCormack introduces the fjord of Killary as a place where the global and the planetary meet, and where nature is simplified to accommodate the shifting needs of the market:

Running six kilometers west-east through Ordovician sandstone and Silurian quartzite it forms part of the Mayo-Galway border. At one time its steep sides and sheltered waters called out for mineral prospecting, cheap holiday accommodation, mussel farming and marine leisure activities. (McCormack 2005: 5)

In the novel, the fjord is used to experiment the Somnos project, whose outcome could be the development of franchise penal ships in the EU, in which the convicts are put into a deep coma. The project therefore both simplifies and exploits nature, namely the fjord and potentially many more coastal areas, and the life of volunteers, and potentially many more convicts in the future. For what concerns the simplification and exploitation of nature, coastal areas have often been used as sites for fracking gas and oil, as in the case of the Corrib gas

project in County Mayo, whose development stretched between 1996 and 2015.³

Moreover, within the experiment, JJ and the other volunteers are reconfigured as the cheap site of new capitalist frontier expansion. This reconnects to the idea whereby the neoliberal shift in capitalism is marked by the dramatic exhaustion of the four cheaps: “labor-power, food, energy, and raw materials” (Moore 2015: 27), which according to Sharae Deckard pushed the restructuring of profit frontiers into non-material commodities, such as the information industry and finance. According to Moore: “As capitalism evolves and restructures, so do the terms of the double internality. Every phase of capitalism has woven together new and old strands of the *oikeios*” (Moore 2015: 27). In this respect, although the project Somnos could be considered as the main speculative aspect of the plot, its mechanisms and subjacent policies are perfectly explicable within the neoliberal ecological predicate, and more specifically in the same appropriation of planetary resources by market needs. In *Notes from a Coma*, we can see then how the pharmaceutical and information industries are feeding into each other through the Somnos experiment. This is even more true considering Ireland’s leading position in the global biopharmaceutical market in which “people’s very bodies and affects acquire economic and political value” (Deckard 2016: 170). In the Event Horizon we read:

Somewhere within the clints and grikes of this new world glittered the real prize: consciousness. (...) What at first glance appeared a heroic scientific enterprise had, in fact its origins in an economic imperative. (McCormack 2005: 155)

Consequently, similar to how the oil and gas industry draw on fossil fuels which formed over the course of millions of years, the neural experiment lead on the ship in based of the commodification of the human brain, whose extremely complex features developed over the course of millennia (Smail 2007). Timothy Morton in the section dedicated to the fifth property of hyperobjects, namely interobjectivity, shows how the human mind is an effect surfacing from the interobjective space where all entities interconnect called “the mesh”. He argues:

³ For further information on the Corrib gas project and controversy, look at Slevin (2019).

This would mean that an account of hyperobjects was among other things an account of the fabric of the human mind. My thinking is thus a mental translation of the hyperobject—of climate, biosphere, evolution—not just figuratively, but literally. (Morton 2013: 85)

In this context, JJ's EEG is not only being appropriated as a source of cheap nature for presumably pharmaceutical and IT market needs, but it's also projected onto big screens all over the country as the saviour-symbol, celebrity God-like figure for the neoliberal shift in Ireland's economy. In this respect, JJ is both guineapig and God, and therefore situating both at the bottom and at the top of the social pyramid. JJ's brain is detached from his subjectivity and personality, and it is resemantized to fulfil the current needs of the market. In this context JJ's desire to "take my mind off my mind" (2005: 103) is conceptually satisfied. The Event Horizon makes all of this clear:

Mapping the cortical and subcortical regions of the brain, tagging the neural correlates – none of this has brought us any closer than a distant telemetry which refuses to arc across the meat to mental gulf... (McCormack 2005: 117)

No less here than there but like the Divine equally present every-where, the subjects have now taken their place in the weak polytheism of contemporary celebrity. (McCormack 2005: 92)

In conclusion, the conjuncture of the global and the planetary in the novel is firstly conveyed through the formal structure of the text, and especially the juxtaposition of the Event Horizon and the main body narrative. Secondly, both the geological dimension of the fjord and the evolutionary history of JJ's body and brain are reconfigured as sites of new extractive frontiers which dig deeper and deeper into planetary resources.

4.2 "It's end-of-the-fucking-world-stuff": Massive floods and localized apocalypses in *The Fjord of Killary* by Kevin Barry

*The Fjord of Killary*⁴ (2012) by Kevin Barry narrates the story of a bored and uninspired poet who decides to buy an old hotel on the harbour to give his life a fresh start. But one night, while the bar is crammed with drunken locals, a

⁴ The short story was first published on the 24th of January 2010 in the *New Yorker* and afterwards became part of the collection titled *Dark Lies the Island* (2012). In the essay I make reference to this last edition.

suspected storm turns into an apocalyptic wave that floods the hotel. The text reflects both the delirious excess of the Tiger and speculates about the catastrophic effects of global warming.

The main setting of the story is the bar of the hotel which “was set hard by the harbour wall, with Mweelrea mountain across the water, and disgracefully grey skies above” (Barry 2012: 27). From the beginning it is clear how the landscape surrounding the hotel it's both seen as a background for what is happening inside but is also characterized by an eerie hunting power. We learn that the protagonist, and narrator, who defines himself as a “townie” (Barry 2012: 37), has decided to buy the hotel to escape the hustle and bustle of the city, to find peace in what he thought would be a pastoral, traditional area:

But I was thinking, the west of Ireland... the murmurous ocean...the rocky hills hard-founded in a greenish light...the cleansing air...the stoats peeping shyly from little gaps in the drystone walls... (...) Of course I hadn't counted on having to listen to my summer stuff, a pack of energetic Belarusians fucking each other at all angles of the clock. (2012: 30)

In this passage two symptoms of Ireland's accelerated modernization (Keohane & Kuhling 2004), and position within world capitalism could be traced. Firstly, the protagonist represents the typical post-modern identity which “experiences a sense of fragmentation, a loss of a sense of identity and discontinuity within the past” (Keohane & Kuhling 2004: 123). At the same time, he projects his tourist gaze onto the west of Ireland, hoping to find himself in that ‘primigenial’ site. In this respect Keohane and Kuhling also say:

[d]espite the coexistence of modernity and tradition in Ireland, the Irish countryside has often been identified as the site of traditional, communitarian values, as a locus of authenticity, and has thus been an object of the “romantic gaze” by both urbanized Irish and non-Irish people. (2004: 124)

In this respect he complies with the logic of touristic commodification of the Irish landscape. It is not a case that he is captivated by the accent and expressions of the locals' peculiar use of Hiberno English. Moreover, he decided to buy the hotel also because of the traditional and old-fashioned look of its bar. In this respect Keohane and Kuhling stress “the deliberate commodification of landscapes, heritage centers and other tourist sites, but also in the cultivation of ‘stage authenticity’ and the ‘commodification of craic’ in

Irish pubs” (2004: 124). The other side of the wonders promised by the Irish tourist industry is occupied by people that the narrator shamelessly calls “my Belarusians” (Barry 2012: 32), a group of young emigrants working at the hotel for the minimum wage. The workers, who represent cheap imported labor, are both invisibilized and sexualized, especially the female workers.

During the short story, the characters seem to ignore the increasing intensity of the rain. They are mostly busy drinking and aimlessly talking about distances between places in Ireland, and the time it would take to go from one place to another. In this respect, the characters are stuck at the level of the global, where time and space are measured on the locally specific characteristics of the technosphere. At the same time, their knowledge of global processes appears deeply superficial and populist as shown by statements such as “these bastards from the back end of nowhere decide they can move in whenever they like and take our funkin’ jobs?” (Barry 2012: 38).

Seemingly every time someone mentions the increasing violence of the storm outside, none of the others seem to pay attention. Consequently, they only start to worry when it is too late to escape, and when the storm starts to look like an apocalyptic wave which is sucking up the hotel into the depths of the ocean. It is at this point, following Chakrabarty, that the planetary breaks in with all its power: “What we took as the immobile—in human time—background to human action is now changing because of human action and endangering humanity” (Chakrabarty 2021: 183). Despite this, the characters not only keep on drinking, but when the hotel is almost completely flooded the entire situation turns into an actual disco party at the top floor of the building. In this respect, the characters turn a blind eye on the emergency showing a dramatic lack of awareness and alternative solutions.

On the one hand, the flood could both be seen as the indifference showed by the public towards the evident flaws and unreality of the Tiger boom, which therefore lead to an outstanding economic crash. In this respect, the excitement at the bar echoes the final lines of a pre-crash poem by the spoken-word artist Colm Keegan which goes: “dying, and dying and dying, but it all so fucking electrifying ‘cause we are fumbling blind, we are no idea what we are doing, we have no idea where we are going, and we are almost there, we are almost there” (Keegan 2018). On the other hand, the flood addresses the current climate crisis, which has been ignored by global and local politics, that are not stepping back in their neoliberal ecological policies. The flood at the Killary embodies what Timothy Morton calls local manifestation of the hyperobject global warming:

The worst of the news was that the emergency appeared to be localised. The fjord of Killary was flooding then no other place was flooding. The rest of the country was going about its humdrum Monday-night business – watching football matches or Dan Brown adaptations, putting out the bins, or putting up with their marriages – while the people in our vicinity prepared for watery graves. (Barry 2012: 41)

In this respect, the short story contrasts mainstream apocalyptic narratives which see one big dramatic event wiping out the entirety of human civilization (Malvestio 2022). On the other hand, it represents one localized event, which mirrors the idea whereby Anthropocene “Rather than a single phenomenon, it is to be understood as a wide variety of phenomena, whose causes and effects are not always immediately discernible” (Malvestio 2022: 15). Moreover, the indifference of the people towards the flooding of the fjord echoes Bruno Latour when he argues that:

Telling Westerners – or those who have recently become Westernized, more or less violently – that the time has come, that their world has ended, that they have to change their way of life, can only produce a feeling of total incomprehension, because, for them, the Apocalypse has already taken place. They have already gone over to the other side. The world of the beyond has been achieved – in any case for those who have become wealthy. They have already crossed the threshold that puts an end to historicity. (Latour 2017: 206)

This seems particularly apt in respect to Ireland’s accelerated modernity, and collision culture at the time of the Tiger.

Moreover, the hotel by the fjord seems to have been the witness of many disasters since its opening: “1648 was a year shy of Cromwell’s landing in Ireland, and already the inn at Killary fjord was in business – it would see out this disaster, too” (Barry 2012: 45). The excerpt clearly refers to Oliver Cromwell’s arrival and subsequent conquest of Ireland. Cromwell forced the relocation of the Irish Catholics to the West of the country where the scarcity of fertile land tied the peasantry to a potato-based diet. The over reliance on the potato crop, and the indifference of the British colonial regime are at the basis of the massive disaster known as *An Gorta Mór*, the great Irish Famine⁵,

⁵ For a deeper understanding of the Irish Great Famine from a *longue durée* perspective, look at Kelleher (2022).

which over the years 1845-1851 saw the death of over one million people and the subsequent emigration of other two million (Ó Murchadha 2013: 179-180). The sentence, therefore, connects the flood to the history of Capitalocene, and with other localized apocalypses caused by it. Notwithstanding, not just the evident disaster they are finding themselves in – the flood – and its inherit link to the history of Capitalocene, the characters show a sort of quiet acceptance of their situations, and a lasting reliance on the logic of progress and modernity. In fact, instead of following what Latour calls facing the planet or, Gaia, and situating themselves in the present (2017: 219), the protagonist projects himself onto the future, “I know that they would come in sequence soon enough, their predestined rhythms would assert” (Barry 2012: 45), by leaving the past behind “the gloom of youth had at last lifted” (Barry 2012: 45). In this respect, similarly to how the inn at Killary kept on being in business despite the many disasters it witnessed, he finds solace in the solipsistic hope of a renewed literary career. Contextually, he completely ignores the planetary forces which are colliding and dismantling the logics and dynamics of modernity and progress.

In conclusion, in *The Fjord of Killary* the planetary breaks into the modern (or modernizing) world, while the characters not only show dramatic indifference and blindness in front of their present situation but also perpetuate in their progress-driven aspirations.

5. Conclusion

In conclusion, both *Notes from a Coma* and *The Fjord of Killary* prove to be two interesting case studies when it comes to analyzing the conjuncture between the global and the planetary in their specific Irish manifestation. In this respect, the first two parts of the essay not only gave an insight into the recent theoretical debate on the concepts of global and planetary, but also delineated some crucial historical coordinates. Both aspects proved to be insightful analytic tools for the reading of the texts.

In *Notes from a Coma* both JJ’s brain and the fjord are reconfigured as sites of neoliberal frontier expansion. Whereas in Kevin Barry, the planetary irrupts into the lives of humans which are too rooted in their modern habits to try to cope with the local apocalypse they are experiencing.

References

- Barry, Kevin. 2013. *Dark Lies the Island*. London: Vintage Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2023. "Capitalism, work, and the ground for planetary histories: a speculative argument." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97, 33–39.
- Clark, Timothy. 2012. "Scale." In Tom Cohen (ed.), *Telemorphosis: Theory in the era of climate change*, 148–166. London: Open Humanity Press.
- Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge, The Anthropocene as a threshold concept*. London: Bloomsbury Academic.
- Coakley, Maurice. 2012. *Ireland in the World Order: A History of Uneven Development*. London: Pluto Press.
- Crutzen, Paul J., & Eugene Stoermer. 2000. "The Anthropocene". *Global Change Newsletter* 41, 17.
- Deckard, Sharae & Stephen Shapiro (eds.). 2019. *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent*. London: Palgrave MacMillan.
- Deckard, Sharae. 2014. "The IFSC as a Way of Organizing Nature': Neoliberal Ecology and Irish Literature." *Irish Studies & The Environmental Humanities*, 11.
- Deckard, Sharae. 2016. "World-Ecology and Ireland: The Neoliberal Ecological Regime." *Journal of World-Systems Research* 22, 145–176.
- Fagan, Honor. 2002. "Globalization and Culture: Placing Ireland." *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 581(1), 133–143.
- Flannery, Eoin. 2022. *Form, Affect and Debt in Post-Celtic Tiger Irish Fiction*. London: Bloomsbury Academic.
- Horton, Zach. 2017. "Composing a Cosmic View: Three Alternatives for Thinking Scale in the Anthropocene." In Michael Tavel Clarke & David Wittenberg (eds.), *Scale in Literature and Culture*, 35–60. Cham: Springer Nature.

Keegan, Colm. 2018. "Ireland Is". *UCD Library Special Collections*, 5 December 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=7vieYaFnwxM>). [Last access on 21/07/2023].

Kelleher, Margaret. 2022. "Famine and Ecology, 1750-1900." In Malcolm Sen (ed.), *A History of Irish Literature and the Environment*, 115–133. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelly, Adam. 2020. "Ireland's Real Economy: Postcrash Fictions of the Celtic Tiger." In Paige Reynolds (ed.), *The New Irish Studies*, 195–210. Cambridge: Publisher: Cambridge University Press.

Keohane, Kieran, & Carmen Kuhling. 2004. *Collision Culture: Transformations in Everyday Life in Ireland*. Dublin: The Liffey Press.

Keohane, Kieran. 2017. "At Swim-Two-Birds Again: How to Read What Is to Be Read (And How the Real Returns to its Place!)." *CJIS* 40, 195–219.

Kirby, Peadar. 2010. *Celtic Tiger in Collapse: Explaining the Weaknesses of the Irish Model*. London: Palgrave Macmillan.

Kitchin, Rob, Cian O'Callaghan, Mark Boyle, & Justin Gleeson. 2012. "Placing neoliberalism: the rise and fall of Ireland's Celtic Tiger." *Environment and Planning* 44, 1302–1326.

Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaia*. Cambridge: Polity Press.

Lewis, Simon L. & Mark A. Maslin. 2018. *The Human Planet: How We Created the Anthropocene*. New Heaven: Yale University Press.

Löwy, Michaël. 2009. "L'irréalisme critique." *Actuel Marx* 45 (1), 52–65.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5, 25–37.

McCann, Gerard. 2013. "The 'Celtic Tiger' in Hindsight." *Nordic Irish Studies* 12, 109–125.

McCormack, Mike. 2005. *Notes from a Coma*. London: Jonathan Cape.

McGlynn, Mary. 2022. *Broken Irelands, Literary Form in Post-Crash Fiction*. Syracuse: Syracuse University Press.

Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London & New York: Verso.

Moore, Jason W. & Raj Patel. 2018. *The History of the World in Seven Cheap Things*. Berkley: University of California Press.

Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects, Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ó Murchadha, Ciarán. 2013. *The Great Famine : Ireland's Agony 1845-1852*. London: Bloomsbury Publishing.

Robinson, Tim. 2008. *Connemara, the Last Pool of Darkness*. Dublin: Penguin Ireland.

Shokouhi, Marjan. 2019. “Despirited Forests, Deforested Landscapes: The Historical Loss of Irish Woodlands.” *Études Irlandeses Nature, environnement et écologie politique en Irlande* 44(1), 17–30.

Slevin, Amanda. 2019. “Assessing the Corrib gas controversy: Beyond ‘David and Goliath’ analyses of a resource conflict.” *The Extractive Industries and Society* 6(2), 519–530.

Smail, David Lord. 2007. *Deep History and the Brain*. California: University of California Press.

The Warwick Collective. 2015. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



Eco-catastrofe e ricostruzione di un futuro plurale in *Juan Buscamares* di Félix Vega

Federica Moscatelli
University of Bologna

Abstract (Italiano) Nell'attualità è diventato sempre più urgente concentrarsi sulla terribile situazione del nostro pianeta, ormai sull'orlo del collasso. Questa stringente preoccupazione si riflette in alcune narrazioni distopiche contemporanee che hanno come nodo centrale un'eco-catastrofe. Infatti, la distopia, e nello specifico l'eco-distopia, è il genere che meglio interpreta il nostro mondo attuale: una proiezione futura che svela la profonda degradazione della società. In particolare, in questo articolo, ci concentreremo sull'analisi di un graphic novel: *Juan Buscamares* del cileno Félix Vega (2017). Questa narrazione eco-distopica risulta particolarmente interessante per vari motivi, tra cui: la relazione tra cultura cristiana coloniale e miti indigeni andini, il racconto della catastrofe e la ricostruzione di un futuro plurale che possa intervenire nell'immaginare e quindi creare un presente più inclusivo ed eco-sostenibile. Nello specifico, metteremo in risalto come in questo graphic novel cileno si dia spazio alla dimensione comunitaria e sincretica per ricostruire un immaginario futuro alternativo dopo l'apocalisse.

Abstract (English) In contemporary times, it has become increasingly urgent to focus on the dire situation of our planet, now on the brink of collapse. This pressing concern is reflected in certain contemporary dystopian narratives that have an eco-catastrophe as their central node. Indeed, dystopia, and specifically eco-dystopia, is the genre that best interprets our current world: a future projection that reveals the profound degradation of society. In particular, in this article, we will focus on the analysis of a graphic novel: *Juan Buscamares* by Chilean Félix Vega (2017). This eco-dystopian narrative is particularly interesting for several reasons, including: the relationship between colonial Christian culture and indigenous Andean myths, the tale of catastrophe, and the reconstruction of a plural future that can intervene in imagining and thus creating a more inclusive and eco-sustainable present. Specifically, we will emphasise how in this Chilean graphic novel space is given to the community dimension to reconstruct an imaginary alternative future after the apocalypse.

Keywords Hispano-American literatures; new mythologies; eco-dystopia; community; reconstruction

1. Introduzione

In questo articolo, ci occuperemo dell'analisi di un *graphic novel* cileno, *Juan Buscamares* di Félix Vega (2017), un titolo poco esplorato dalla critica attuale, ma che offre interessanti spunti di riflessione e di indagine per la letteratura ispano-americana contemporanea. L'opera è un'eco-distopia che proietta il lettore in un futuro ecologicamente degradato. Nonostante la distruzione e la violenza messe in luce in gran parte delle tavole del *graphic novel*, Il fulcro della nostra ricerca si concentra su come *Juan Buscamares* riesca a ricostruire dalle rovine un immaginario alternativo, comunitario e plurale.

L'articolo si costruisce sulla base delle principali formulazioni teoriche su letteratura distopica, post-apocalittica ed eco-catastrofica/eco-distopica e si inserisce nel dibattito attuale addentrandosi nella contingenza della letteratura ispano-americana. Queste teorie ci serviranno per comprendere in che modo un'opera come *Juan Buscamares* possa essere letta come eco-distopia.

Inoltre, sulla scia dei lavori di altri importanti studiosi, rifletteremo sul ruolo delle opere letterarie nella costruzione e ricostruzione di un immaginario comunitario ed ecologico. Una possibilità alternativa dove i concetti di uomo e ambiente vengono rimessi in discussione per formare una nuova alleanza ecosistemica. In questo caso, vedremo come *Juan Buscamares* sia un importante e innovativo esempio, nel panorama letterario contemporaneo, per il contributo che offre nella costruzione di un immaginario plurale e sincretico.

L'apparato critico-metodologico della prima parte dell'articolo sarà utile per una successiva analisi più dettagliata di *Juan Buscamares*, che si concentrerà prevalentemente nella seconda parte. In particolare, ci focalizzeremo sulle caratteristiche principali del testo soffermandoci sulla struttura, le tematiche affrontate e la sua natura ibrida sia a livello formale che contenutistico. Inoltre, accenneremo alla dimensione grafica, nell' evocativo e significativo uso dei colori e di alcune immagini apocalittiche più o meno iconiche da entrambi i lati dell'oceano.

Vedremo, infatti, come nel testo sia particolarmente rilevante la presenza di un immaginario biblico giudaico-cristiano e di un'eredità mitologica tipica delle culture precolombiane di zona andina. A questo proposito, menzioneremo alcuni immaginari mitico-apocalittici indigeni e li metteremo in relazione con un'idea di apocalisse di tradizione giudaico-cristiana. Fin dalle prime pagine del *graphic novel*, vediamo come l'autore domini entrambi questi immaginari, sia per quanto riguarda i simboli evocati sia nell'appropriato impiego di nomi e figure. In particolare, la dimensione messianica del protagonista, inviato in un futuro soggiogato dal disastro ambientale, si intreccia con la sua identità indigena e con

la genealogia di quei personaggi che condividono le stesse radici culturali. Quindi, ci concentreremo su come questa pratica sincretica protenda verso la creazione di una nuova mitologia ispano-americana. Queste riflessioni ci offrono l'opportunità di osservare con uno sguardo diverso una comunità plurale che già vive nel nostro presente ed è figlia del trauma delle ripetute colonizzazioni.

Per concludere, capiremo come la necessità di immaginare un futuro plurale, ibrido e comunitario sia presente in diverse narrative ispano-americane e viva come pratica in culture del passato e del presente sub-continentale. Può sembrare paradossale l'idea di trovare una speranza e una possibilità utopica nella letteratura distopica e post-apocalittica, soprattutto considerando la crisi ambientale in cui ci troviamo. Nonostante ciò, vedremo come questo sia possibile in alcune narrazioni della letteratura ispano-americana contemporanea e, nello specifico, in *Juan Buscamares* di Félix Vega.

2. Eco-distopie e nuovi futuri comunitari in letteratura

Il nostro presente è ormai al collasso. Gli esseri umani vivono in un mondo in rovina e questo si riflette sempre di più nelle narrazioni contemporanee a livello globale. L'individualismo portato avanti da un'ideologia e una politica capitalista mette gli uomini in competizione fra loro. Questa lotta si riversa anche nei confronti dell'ambiente, ormai considerato solo come una risorsa da sfruttare a proprio vantaggio. L'apocalisse è immanente e informa costantemente il nostro tempo (Kermode 1967).

In questo articolo, l'apocalisse verrà intesa secondo il suo etimo greco (*apokalypsis*) e quindi come rivelazione e scoperta. Questo ci permetterà di immaginare la possibilità di un futuro dopo l'apocalisse, non per sperare in un mondo totalmente rinnovato, ma per costruire un nuovo popolo unito che creda nel mondo (Danowski & Viveiros de Castro 2017).

Per comprendere *Juan Buscamares* di Félix Vega, considerandolo come eco-distopia, occorre avanzare alcune specifiche teoriche. Sono diversi i generi che si occupano della creazione di immaginari catastrofici e apocalittici: la distopia, le narrazioni post-apocalittiche e le eco-distopie. Quando parliamo di distopia, dall'unione di *dus* e *topos* che significa luogo malato, sbagliato, difettoso o sfavorevole (Claeys 2017), ci riferiamo a una proiezione futura della nostra società degradata. Che sia politica, economica, ambientale o tecnologica la distopia prevede la prosecuzione della società umana, ma in un universo deteriorato. Nelle narrazioni post-apocalittiche, invece, è presente un punto di rottura e si costruisce l'immaginario di ciò che potrebbe avvenire dopo

un'ipotetica distruzione globale. L'eco-distopia possiede entrambe queste caratteristiche: esaspera condizioni ambientali presenti nella nostra società a partire da un presunto momento chiave e ipotizza il mondo che sopravvive alla distruzione (Malvestio 2022).

Juan Buscamares rientra quindi nel genere dell'eco-distopia per le sue caratteristiche. Infatti, l'autore proietta il lettore in un futuro ecologicamente degradato, e prevede la possibilità di un futuro alternativo.

La questione ecologica, dunque, sembra essere diventata di primaria importanza anche nelle teorizzazioni della fine del mondo e delle sue possibili conseguenze. A questo proposito, la letteratura può avere il compito di ripensare l'ambientalismo e possibili alternative al collasso.

Infatti, per questa ricerca, abbiamo scelto di concentrarci sul *graphic novel* di Félix Vega *Juan Buscamares* poiché, come precedentemente annunciato, è un'opera letteraria che offre al lettore un immaginario alternativo plurale e comunitario a partire da una catastrofe ambientale. L'analisi di quest'opera risulta dunque particolarmente importante perché cambia la nostra prospettiva sul mondo e apre alla riflessione su sistemi di valore diversi che permettano di ricostruire dalle rovine. Questo è il compito dell'*ecocriticism* o ecologia letteraria, anche nelle sue varianti eco-topiche o eco-distopiche: ispirare nel lettore la coscienza dell'interdipendenza tra le forme di vita (Iovino 2014) e riflettere sull'urgenza di costruire pratiche solidali ed ecosostenibili. Ad ogni modo, tutto questo diventa possibile nel momento in cui si decostruisce un sistema di consumo capitalista e progressista favorendo la pluralità e il mutuo appoggio tra umani e non umani, natura e cultura.

Per rendere il nostro mondo abitabile, la letteratura e le opere come *Juan Buscamares* possono aiutare a creare una base immaginativa per una nuova classe ecologica. In quest'opera eco-distopica è quindi possibile trovare una pulsione utopica (Jameson 2005). Ovvero, un utopismo attivo di pratiche narrative che possano realmente cambiare la nostra idea di futuro. In altre parole, testimoni della crisi ambientale che sta avvenendo su scala globale, abbiamo bisogno di un nuovo sistema di riferimento per nuove idee di ricostruzione che non dividano, ma uniscano e che rendano prassi un lavoro sulla cooperazione. Il cambiamento e la ricostruzione necessitano di un ritorno alla complessità e un rifiuto della semplificazione. Affinché avvenga un cambiamento di prospettiva, c'è bisogno di nuovi riferimenti letterari dove questo utopismo complesso e ibrido sia presente. In altre parole, necessitiamo di narrazioni che parlino della possibilità di realtà alternative in un altro tempo storico, ma che presuppongano una realtà empirica esistente (Suvin 2010). Per

questo, si è scelto di analizzare il *graphic novel* di Félix Vega che, ipotizzando un futuro portato alle estreme conseguenze dall'attuale crisi climatica globale, prefigura l'alternativa di un mondo plurale e complesso.

Queste speculazioni sulla ricostruzione di un futuro alternativo a partire dalla letteratura distopica, eco-distopica e post-apocalittica possono sembrare eccessivamente e ingenuamente ottimiste. Nonostante ciò, è importante differenziare ciò che è possibile non solo da ciò che è già reale, ma anche da ciò che è irreali, ma assiologicamente necessario (Suvin 2010).

Secondo John P. Clark, ciò che è estremamente importante nel nostro tempo è uscire da quest'era di morte che abita il nostro pianeta, Necrocene, per avvicinarci a una rinascita, una nuova era di creatività rigenerativa comunitaria, da lui chiamata Poetocene (Clark 2023). Questo per ripensare il principio di speranza in un'ottica futura e rendere prassi l'immaginazione come atto politico (Didi-Huberman 2010).

Le pratiche di cooperazione solidale, tese a una valorizzazione della diversità e alla ricostruzione di futuri plurali, sono quelle messe maggiormente in luce da Clark nelle sue riflessioni. Molte di queste comunità di base esistono e sono nate in America Latina e le loro narrazioni mitiche e cosmogoniche sono sempre narrazioni collettive e orizzontaliste (Clark 2023). Come vedremo, anche in *Juan Buscamares* viene eliminata la distinzione tra miti centrali potenti (di solito di stampo europeo) e miti di una periferia impotente e/o vittimizzata (sud globale). Infatti, l'intertestualità dell'opera riunisce e confonde riferimenti a testi e immaginari euro-cristiani con credenze e miti andini precoloniali. In altre parole, tutto diventa centro, multiculturale e plurale.

Detto ciò, non tutte le narrazioni distopiche ed eco-distopiche possono essere considerate esenti da rischi che si ripercuotono negativamente nella nostra realtà.¹ Clark ci mette in guardia parlando di una possibile deriva fascista di alcuni movimenti e narrazioni che apparentemente vorrebbero 'salvare l'umanità'.

La triste realtà è che questo tipo di catastrofismo messianico è più probabilmente una strada verso il fascismo (e più precisamente verso l'ecofascismo) che verso una società libera. In assenza di un movimento forte e teso alla liberazione dell'umanità e della natura, i disastri produrranno solo paura, passività e un grido disperato per una soluzione autoritaria, anche se la tirannia questa volta potrebbe provare ad abbellirsi con un tocco di *green*. (Clark 2023: 70)

¹ A questo proposito vedi Malvestio (2022).

In altre parole, le narrazioni catastrofiste sono produttive ed efficaci quando propongono uno sguardo alternativo di ricostruzione comunitaria. Altrimenti, rischiano di produrre solo un'ansia sociale immobilizzante e terreno fertile per possibili soluzioni autoritarie. A questo proposito, Didi-Huberman suggerisce di attingere da quelle risorse di desiderio e di esperienza per sostituire al pessimismo delle immagini delle configurazioni di pensiero alternative (Didi-Huberman 2010).

Per entrare più nello specifico della storia dell'America Latina vediamo come sia sempre stata costellata da apocalissi quotidiane, violenze, soprusi, dittature e colonizzazioni. Per questo motivo, come ha notato Fabry (2012) l'uso di mitemi apocalittici è molto diffuso storicamente nel sub-continente:

El mito fundacional del apocalipsis despliega un imaginario subyacente en muchas obras representativas de la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI en general, y de la narrativa conosureña en particular. Este mito, que hunde sus raíces en una de las grandes fuentes de la cultura occidental, la Biblia, ha estado presente en la narrativa hispanoamericana desde sus inicios, ofreciendo una posibilidad de evocar y reformular el cataclismo que para los pueblos indígenas amerindios significó la conquista. (Fabry 2012: 1)

A questo proposito, la letteratura ha lo scopo di rappresentare e renderci critici nei confronti di un paese multiculturale e complesso come l'America Latina che non smette di resistere e di voler ricostruire la propria storia passata, presente e anche futura.

Considerati i rischi, precedentemente menzionati e la complessità del contesto ispano-americano, vedremo tramite l'esempio di *Juan Buscamares*, come possano esistere in letteratura delle opere che pur raccontando la distruzione, costruiscano.

La valorizzazione della diversità è ciò che reputiamo sia una possibile strada da percorrere per la letteratura contemporanea: cosciente della catastrofe, ma pronta a mettere in atto pratiche di ricostruzione plurale e collettiva. Inoltre, permette di prepararsi ad aspettarsi l'inaspettato (Jameson 2005), uscire dall'individualismo imposto dal capitalismo imperante e provare a costruire delle comunità di mutuo appoggio come parte di un unico ecosistema. Per fare questo, è necessario un cambiamento del punto di vista e uno spostamento dei nostri paradigmi epistemologici. In altre parole, possiamo imparare forme di pensiero alternative, di cui le culture ispano-americane sono

ricche, allontanandosi dalle narrazioni centralistiche della cultura e della filosofia ‘tradizionali’ verso narrative locali, creative e resistenti (Iovino 2014).

Per concludere, come già anticipato, ci concentreremo nei prossimi paragrafi ad analizzare *Juan Buscamares* di Félix Vega focalizzandoci soprattutto sulla sua dimensione plurale e sull’alternativa alla catastrofe che viene proposta. Ci focalizzeremo sulla struttura del testo e sui suoi contenuti nella loro pluralità, complessità e apertura verso nuove possibilità che nascono dall’incontro/scontro di più culture, religioni, credenze e immaginari. *Juan Buscamares* è un racconto che riunisce più narrazioni e le mette sullo stesso piano, le decentralizza; non ci sono ipertestì e ipotestì, ma storie che viaggiano e si incontrano per costruire un nuovo immaginario plurale.

3. *Juan Buscamares*: analisi di un *graphic novel* mestizo

L’edizione integrale di *Juan Buscamares* viene pubblicata per la prima volta nel 2017 in Cile da Planeta Cómic ed è il risultato della riunificazione di più volumi con l’aggiunta di alcune tavole, un prologo, un epilogo e una serie di bozzetti e illustrazioni a chiusura del testo. *El agua*, il primo volume, viene pubblicato in bianco e nero nel 1996 e gli altri tre (*La tierra*, *El aire* ed *El fuego*) escono, successivamente e fino al 2006, in volumi separati in Francia, Spagna e Stati Uniti (Cruz Paredes 2022). La tetralogia è stata ufficialmente tradotta in sette lingue ed è stata pubblicata in Francia, Italia, Spagna, Stati Uniti, Germania, Olanda, Slovenia, Brasile, Giappone, Argentina, Andorra e Russia. L’autore, Félix Vega, si avvicina alle storie illustrate grazie al padre, Óscar Vega, che era un maestro di acquerelli e vignettista professionista. Il seme che ha dato origine alla storia di *Juan Buscamares* è un ricordo d’infanzia dell’autore: in varie interviste Vega racconta di aver visitato, quando era molto piccolo, il Museo Nazionale di Storia Naturale del Cile e di essere rimasto meravigliato dall’esposizione di un grande scheletro di balena (elemento che troviamo nella copertina dell’edizione di riferimento e anche in numerose altre tavole) e dal corpo congelato di un bambino inca del *cerro del Plomo* (nel testo corrisponde al protagonista Juan Buscamares).

Ogni capitolo è associato a un elemento naturale. In particolare, ciascun titolo indica l’elemento mancante nel rispettivo episodio. I colori delle tavole, invece, sono scelti facendo riferimento a una cromatura diametralmente opposta rispetto all’elemento del capitolo corrispondente. Passeremo adesso in rassegna gli elementi più salienti di ogni sezione, concentrandoci, senza pretesa

di esaustività, solo sugli aspetti che pensiamo possano essere utili per il focus della nostra analisi.

Partendo dalla copertina (vedi Fig. 1), vediamo subito che la prima immagine richiama un paesaggio desertico dove, su uno sfondo a toni caldi, sono presenti solo il protagonista, Juan, e lo scheletro di una balena. Da ciò, si evince che il tema principale della storia sia la distruzione ambientale, umana e non umana.

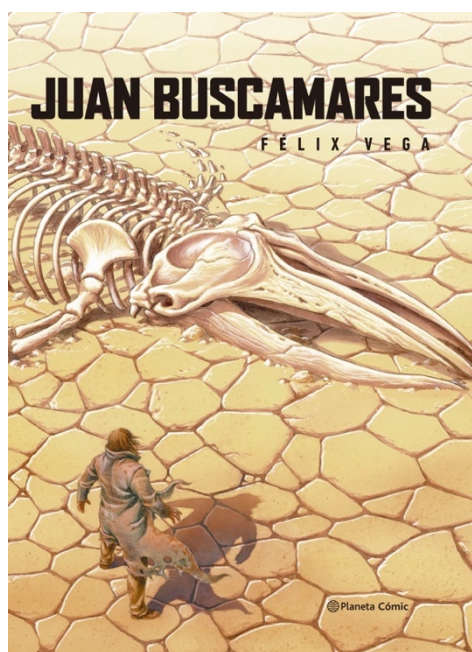


Fig. 1: Copertina di *Juan Buscamares*, Félix Vega (2017), Planeta Cómic.

L'epigrafe è la prima strofa di una famosa canzone dei Pink Floyd: *Echoes* il cui tema ci proietta nuovamente in un universo distrutto, le cui rovine sono viste dall'alto con gli occhi di un albatros (un animale che sarà presente, sullo sfondo, lungo tutta la narrazione). Con queste note musicali di sottofondo, ci addentriamo nel prologo del testo che ha il compito di introdurre il protagonista e le sue radici. Si parla, infatti, di un bambino inca che viene ritrovato nel 1954 sepolto sotto la neve dalla sua tribù, nella cima del *Apu Wamani* o *Cerro El Plomo*, nella cordigliera delle Ande, vicino alla città di Santiago de Chile. Il bambino, nonostante fosse sepolto da più di cinquecento anni, sembra essere ancora in vita, ma immerso in un profondo sonno (elemento onirico che troveremo anche alla fine del testo, come una chiusura ciclica del tempo). Il misterioso bambino ritrovato (Juan Buscamares) viene quindi portato nella Città di Santiago e venduto al Museo di Storia Naturale del Cile dove rimane esposto in una cella di raffreddamento. Inoltre, il narratore ci spiega che questo bambino non è l'unico in tali condizioni, ma fa parte dei

cosiddetti *copac cochas*: bambini inca offerti agli dèi delle montagne come viaggiatori verso altri mondi e altri tempi. È proprio questo il viaggio che compie Juan, che si ritrova inviato nel futuro come nuovo messia: il salvatore di un mondo in rovina, alla ricerca della sua identità perduta.

La prima parte, *El agua*, presenta delle tavole costruite sui toni caldi (vedi Fig. 2), e immerge il lettore in un universo desertico, che soffre profondamente per la totale assenza di acqua.



Fig. 2: *Juan Buscamares*, capitolo *El agua* (Vega 2017: 14)

Per comprendere con maggiore chiarezza il contesto di distruzione in cui il lettore viene immerso sin dalle prime pagine, citiamo a seguire le parole che aprono il capitolo:

Los hombres blancos jamás se detendrían. Arrasarían la tierra, las selvas, los cielos y los mares hasta convertir a la “Pachamama”, la madre tierra, en un desierto seco y estéril. A ese infierno, a ese mundo muerto del futuro, te enviarán a ti, hijo del sol y de la cruz. (Vega 2017: 8)

Come possiamo leggere il protagonista, visto come il salvatore, il messia che metterà fine alla distruzione, Juan Buscamares, viene appellato come figlio del sole e della croce, richiamando la sua essenza *mestiza* e frutto della mescolanza di più culture. In questo caso, quindi, l'autore fa riferimento alla doppia eredità del protagonista: quella inca (il sole) e quella della tradizione messianica

cristiana (la croce). Come vedremo nel prossimo paragrafo, questa pluralità sincretica di miti e credenze è una costante in tutto il testo e corrisponde a una precisa scelta stilistica dell'autore. Lo stesso nome del protagonista, come vedremo a seguire, riflette questa commistione. La prima parte del *graphic novel* ha quindi il compito di presentarci i personaggi principali della storia e l'ambiente in cui sono immersi. Juan, ha dimenticato le sue origini e non sa dove si trova, ma viene presto a conoscenza di essere *El Buscamares*, ovvero colui che guiderà i sopravvissuti dal disastro ambientale verso il mare. A comunicargli la notizia è *El Bautista* un uomo che battezza con la sabbia un gruppo di 'fedeli' che si sono adunati attorno a lui nel mezzo di un paesaggio desertico. Un altro personaggio importante, introdotto in questo capitolo, è Aleluya che diventerà la compagna e amante di Juan. Aleluya è una donna costretta dalla sua famiglia a vendere il proprio corpo in cambio di acqua e che Juan aiuta a scappare. Nel capitolo, oltre ai numerosi riferimenti mitico-religiosi, di cui ci occuperemo più avanti, è anche presente una citazione esplicita al *Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Il personaggio del Piccolo Principe interviene direttamente nel racconto e dialoga più volte con Juan agendo come fosse la sua coscienza.

Il secondo capitolo, *El aire*, si apre con una pioggia incessante, un diluvio che acuisce la guerra e la lotta tra i sopravvissuti (vedi Fig. 3).



Fig. 3: *Juan Buscamares*, capitolo *El aire* (Vega 2017: 84)

In questa sezione, Juan incontra un gruppo di individui che rappresentano, seguendo le parole di Vega: “La escoria más olvidada de la tierra” (Vega 2017: 72). Tra questi personaggi, il *señor cometa* è il più emblematico. Infatti, pur essendo cieco è in grado di captare segnali radio cerebralmente ed è l’unico personaggio che sembra essere il risultato di un adattamento fisico al disastro ambientale. Alla fine del capitolo, grazie all’aiuto di un dirigibile, Juan, Aleluya e il loro gruppo di compagni recentemente incontrati riescono a scappare dal diluvio e si mettono in cerca della terra.

Il terzo capitolo, *La tierra*, si apre con un’analessi dove Juan ripercorre momenti della sua infanzia. Tutto il capitolo è caratterizzato da colori sui toni dell’azzurro e piuttosto freddi. Le azioni si sviluppano principalmente in cielo, a bordo di un dirigibile (vedi Fig. 4).



Fig. 4: *Juan Buscamares*, capitolo *La tierra* (Vega 2017: 115)

In questo capitolo, costellato da numerose analessi, Juan e Aleluya ricostruiscono a più riprese il loro passato. Verso la metà della narrazione, Juan compie un atto di autosacrificio e si trasforma in un’entità mostruosa. In seguito a questo evento, per placare la sua sofferenza, il *señor cometa* offre a Juan delle pillole che lo faranno cadere in un profondo sonno. Riportiamo a seguire le parole del *señor cometa*: “Intenta volver a tu sueño, a tu cáscara humana. Como

estas semillas... para que esperes tu tiempo de germinar sin dolor ni rabia...” (Vega 2017: 151). Dopo numerose vicissitudini e lotte con nemici, il dirigibile atterra in una barca in mezzo all’oceano.

Il quarto e ultimo capitolo, *El fuego*, ci trasporta in un panorama sommerso dalla neve (vedi Fig. 5).



Fig. 5: Juan Buscamares, capitolo *El fuego* (Vega 2017: 160)

In questa sezione, la realtà e il sogno si incrociano e si confondono sempre di più. A questo proposito, ricordiamo che la dimensione onirica è strettamente collegata al genere utopico. Proprio in questa ultima parte, infatti, è presente una pulsione utopica di ricostruzione ecosostenibile post-apocalittica. Aleluya è incinta, un presagio di futuro e continuità della specie che rimanda a una circolarità del tempo tipica delle culture ispano-americane preispaniche. Juan è caduto in un profondo sonno e nel frattempo arriva un'altra viaggiatrice: Quilla. Quest'ultima è una *copac cocha*, e riesce a mettersi in contatto con Juan permettendogli di rivivere la sua storia dal momento del suo concepimento. A questo punto, il lettore scopre che il protagonista è figlio dello stupro di un prete nei confronti di una nativa inca, durante l'epoca coloniale.

Per concludere, è interessante analizzare una delle ultime tavole in cui Juan, per potersi risvegliare, deve uccidere il Piccolo Principe, fino a quel

momento ospite e coscienza del suo corpo dormiente. Questa scena potrebbe essere l'allegorizzazione di un atto decoloniale: una liberazione dagli antichi riferimenti canonici europei e un'apertura a una pluralità di riferimenti sincretici. L'epilogo vede i due *copac cochas*, viaggiatori nel tempo e nello spazio, riconciliarsi con la madre terra, con la natura, nel suo antico stato di equilibrio (vedi Fig. 6).



Fig. 6: *Juan Buscamares*, epilogo (Vega 2017: 205)

Come abbiamo visto, sono numerosi i riferimenti a elementi mitici giudaico-cristiani e precoloniali ed è proprio da questa commistione che questo *graphic novel* genera una nuova mitologia *mestiza*.

4. *Juan Buscamares* nella costruzione di una nuova mitologia ispano-americana

Per meglio comprendere un testo come *Juan Buscamares* di Félix Vega, è necessario far riferimento all'immaginario da cui attinge nella creazione della sua narrazione. La nozione di immaginario rimanda a una rete di ripetizioni mentali alimentate da un legame mitico, religioso e/o storico e dotate di un valore epistemologico e assiologico (Fabry 2012). Come carattere generale, la

storia ispano-americana viene persistentemente allegorizzata e la sua narrazione si basa, come abbiamo detto, su mitemi apocalittici. In particolare, tutti i testi che esibiscono o nascondono un riferimento al mito apocalittico interpretano le crisi del presente seguendo la grande matrice di senso del testo biblico, arrivato con i colonizzatori europei, cui si mischiano le suggestioni delle cosmovisioni indigene (Fabry 2012).

Nei paragrafi precedenti, abbiamo già accennato significato della parola apocalisse che abbiamo scelto di adottare come riferimento nella nostra analisi, ovvero ‘rivelazione’. La genealogia della rivelazione in America Latina è un lavoro di alternative alla logica dominante e delle sue articolazioni predittive e normative. In America Latina, l’apocalisse è stata un sostrato di contro-rappresentazioni della storia e della storiografia (Fabry, Logie, & Decock 2010). In particolare, nel contesto ispano-americano si è registrato nel tempo un rinnovato bisogno di creare una tradizione e dei precursori in nome della comunità, mettendosi in connessione con varie tradizioni e storie nel nome di un *usable past*, e non dissociandosi da esso nel nome di una qualche originalità (Parkinson Zamora 1997). Questo atteggiamento è riconducibile a un’ansia delle origini che porta gli scrittori latino-americani a cercare dei riferimenti comuni, generando delle strutture letterarie che sono inclusive, relative, eterogenee, sincroniche e che rigettano l’egemonia del più recente. Quando si parla di ansia delle origini: per ‘origini’ si intendono le risorse condivise di autorità culturale e coerenza comune, mentre per ‘ansia’ si fa riferimento allo sforzo degli scrittori ispano-americani per stabilire queste risorse attraverso varie strategie di ricerca, restituzione, rivalutazione, rinnovazione e resistenza e attraverso l’impiego di numerosi impulsi intertestuali (Parkinson Zamora 1997).

Come annunciato precedentemente, in *Juan Buscamares* i riferimenti intertestuali abbracciano soprattutto i miti biblici giudaico-cristiani, ma anche le cosmogonie indigene precoloniali.

Félix Vega propone un puente entre ficción de apocalipsis —sostenida por un universo dicotómico, planteado desde las oposiciones binarias condena/salvación, Occidente/América, judeocristianismo/mitología andina, entre otras— y narrativa postapocalíptica —expresada a través de la creación de un mundo heterogéneo, de espacios intersticiales e identidades múltiples y fragmentarias. (Cruz Paredes 2022: 1-2)

In altre parole, questa narrazione si allontana da una rigidità manichea e si costruisce sulla base di un ritorno alle origini, aprendosi verso un avvenire complesso, *mestizo*, sincretico e ibrido. In *Juan Buscamares*, è una costante in

tutto il racconto, la rottura del tempo lineare e un continuo ritorno alle origini. Questo permette al protagonista di ritrovare le sue radici e la sua identità *mestiza*. In particolare, sulla questione del ritorno alle origini faremo riferimento alle caratteristiche del mito esplorate da Mircea Eliade (2001). Infatti, secondo lo studioso, nelle culture indigene precoloniali, gli atti umani non venivano considerati con un valore intrinseco autonomo, ma sulla base della qualità che dà loro l'essere riproduzione di un atto primordiale e la ripetizione di un esempio mitico è vista come un rinnovamento della comunione e della comunità (Eliade 2001). Quindi, possiamo comprendere come la struttura ciclica di *Juan Buscamares* e la sua rottura con una concezione lineare dell'apocalisse, posta alla fine del tempo, lasci spazio a una nuova costruzione post-apocalittica. Ovvero, un universo basato su strutture mitiche e cosmologiche ancestrali che vedono, in ogni fine di un'era, la creazione di un nuovo mondo su base collettiva e comunitaria. La rigenerazione è una nuova rinascita (Eliade 2001) e la ricostruzione prevede anche la creazione di una nuova mitologia fondante. In questo caso, una nuova mitologia plurale per un popolo *mestizo* che vive in comunione con la natura.

Per entrare più nel dettaglio faremo riferimento all'immaginario evocato in *Juan Buscamares*, nei suoi riferimenti giudaico-cristiani e indigeni andini, per analizzare più da vicino la pratica sincretica messa in atto dall'autore.

Iniziando con il titolo dell'opera, notiamo il primo riferimento: il nome del protagonista, Juan, rimanda all'apostolo Giovanni e alla sua versione dell'apocalisse che è la più conosciuta nel panorama biblico cristiano. Anche Aleluya, amante del protagonista, ha un nome che rimanda alla stessa tradizione. In opposizione, si trova Quilla, la viaggiatrice, che ha un nome tipicamente inca: 'luna' in lingua quechua. A questo proposito, come ci ricorda Mircea Eliade, nelle culture arcaiche le fasi lunari hanno avuto un ruolo importante nell'elaborazione delle concezioni cicliche del tempo e delle apocalissi. Infatti, i diluvi o le inondazioni che mettono fine all'umanità, spesso lasciano spazio a una nuova umanità rigenerata, salvata dalla catastrofe grazie a un animale lunare (Eliade 2001). Non è un caso che sia il personaggio di Quilla a rivelare a Juan le sue origini meticce, salvandolo dalla catastrofe e proiettandosi in un mondo rinnovato.

Lo esencial para Quilla y Juan es que se conozca el mito, no solamente porque se encontraría la explicación del mundo y de su forma de existencia, sino porque recordándolo y reactualizándolo, Juan sería capaz de repetir lo que los ancestros hicieron en el origen y, así, renovar el viaje, cumplir el rito con el retorno y abrir un porvenir. (Cruz Paredes 2022: 10)

In altre parole, attraverso la riattualizzazione di questo mito delle origini si potrà ricreare un universo rinnovato, plurale e comunitario. Questa pulsione di rinascita utopica è mostrata simbolicamente con la gravidanza di Aleluya, in quanto ogni nuova nascita, secondo le culture precoloniali, è la ricapitolazione simbolica della cosmogonia e della storia mitica della comunità.

Altri rimandi all'immaginario giudaico-cristiano sono la dimensione messianica di Juan, esplicitata fin dalle prime pagine del testo, e il suo rapporto con una balena, un animale fortemente connotato nella Bibbia, che gli appare spesso in sogno. Un altro personaggio emblematico è la figura del battezzatore, che ribadisce il ruolo di Juan come salvatore. A questo proposito, ricordiamo anche la pseudo crocifissione del protagonista alla fine del primo capitolo e il suo autosacrificio a metà del terzo.

Inoltre, risulta interessante per la nostra analisi una riflessione sullo spazio e la deterritorializzazione dei personaggi che sono nomadi, sradicati e in perenne evoluzione. Il mitema del nomadismo è comune sia alla tradizione biblica che a quella indigena ed è presente in tutta la narrazione di *Juan Buscamares*. Questa fluttuazione nello spazio e nel tempo riguarda anche l'universo psichico del protagonista che, soprattutto nell'ultimo capitolo, si trova a metà tra due mondi: uno dicotomico e fattuale e l'altro onirico e caratterizzato dall'indeterminatezza e dai continui rimandi al passato. Queste analessi rompono con la tensione narrativa e si concentrano sull'ontologia del protagonista (Cruz Paredes 2022).

Infine, dal punto di vista simbolico, Vega sceglie di costellare le tavole della sua opera con la conchiglia *spondylus*, chiamata anche *mullu* in lingua quechua. Questo oggetto è particolarmente significativo per le società preispaniche: è alimento degli dèi e la sua presenza era obbligatoria nei sacrifici e nei riti funerari. Inoltre, con questa conchiglia si invocava la pioggia durante i cicli agricoli e al suo interno è simbolicamente contenuto il mare (Cruz Paredes 2022).

In sintesi, dopo aver esaminato i principali riferimenti iconici agli immaginari apocalittici biblici e andini, possiamo affermare che *Juan Buscamares* di Félix Vega si configura come una nuova mitologia ispano-americana. Nonostante ritorni alle radici di miti preesistenti, infatti, crea una narrazione diversa, sincretica e comunitaria.

5. Conclusioni

Juan Buscamares di Félix Vega è un testo complesso e plurale che racconta un'eco-distruzione proiettando i sopravvissuti in un futuro dopo la catastrofe.

Allo stesso tempo, offre un'alternativa che poggia le proprie basi sulla ricostruzione ecologica e sull'equilibrio raggiunto dalla coesistenza della diversità.

Nei precedenti paragrafi, abbiamo visto come, nonostante alcuni rischi a cui vanno in contro le narrazioni eco-distopiche, la ricostruzione di un futuro post-apocalittico è ancora possibile. In questo, la letteratura può occupare uno spazio molto importante. Il suo compito è quello di offrire un'etica ecologica solida e un'alternativa comunitaria alla crisi attuale.

Siamo partiti da un primo inquadramento teorico-metodologico per definire concetti chiave del nostro articolo: apocalisse, post-apocalisse, distopia ed eco-catastrofe. Successivamente, abbiamo esplorato il termine 'eco-distopia' e abbiamo accennato ad alcuni rischi che riguardano il nostro presente. Inoltre, abbiamo approfondito le potenzialità della letteratura nella creazione di immaginari alternativi possibili: ecologici, comunitari e sincretici. Queste realtà spesso sono già presenti nel contesto ispano-americano e offrono spunti di riflessione politica per resistere e decostruire il capitalismo imperante. In altre parole, permettono di immaginare concretamente cammini da percorrere per uscire dalla crisi ambientale e sociale che stiamo vivendo a livello globale.

Il testo che abbiamo scelto di analizzare è un esempio di quello che intendiamo come universo di nuova creazione possibile. Infatti, *Juan Buscamares* di Félix Vega, si costruisce come un'opera ibrida, orizzontale, che abbraccia sia l'eredità biblica giudaico-cristiana che la tradizione mitica andina precoloniale. Un *graphic novel mestizo* che rilegge la tradizione in chiave plurale dando alla luce una nuova mitologia ispano-americana. *Juan Buscamares* è simbolicamente il figlio della violenza e, partendo dal trauma, trasforma la crisi in una nuova possibilità di rinascita collettiva.

Riferimenti bibliografici

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Depotism Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.

Clark, John P. 2023. *Dallo Stato alla comunità: il mondo di domani*. Trad. A. Aureli. Milano: Elèuthera.

Cruz Paredes, Flavio. 2022. "Juan Buscamares: Ficción de Apocalipsis, Mito y Mestizaje." *ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* 48, 1–16.

Danowski, Déborah & Eduardo Viveiros de Castro. 2017. *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*. Trad. A. Lucera & A. Palmieri. Roma: Nottetempo.

Didi-Huberman, Georges. 2010. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*. Trad. C. Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri.

Eliade, Mircea. 2001. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Trad. R. Anaya. Buenos Aires: Emecé.

Fabry, Geneviève. 2012. "El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología." *Cuadernos LIRICO* 7, <https://doi.org/10.4000/lirico.689>.

Fabry, Geneviève, Ilse Logie, & Pablo Decock (eds.). 2010. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang.

Iovino, Serenella. 2014. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni ambiente.

Jameson, Frederic. 2005. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London and New York: Verso.

Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5(1), 25–38.

Parkinson Zamora, Lois. 1997. *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.

Suvin, Darko. 2010. *Defined by a Hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Bern: Peter Lang.

Vega, Félix. 2017. *Juan Buscamares*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.

Distopia, memoria e identità nel romanzo *El orden alfabético* di Juan José Millás

Giacomo Mannucci

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract (Italiano) Nel suo romanzo *El orden alfabético*, lo scrittore Juan José Millás descrive un mondo distopico in cui la morte del linguaggio e la scomparsa della parola scritta gettano la realtà in un caos ontologico. Diversi studi hanno dimostrato che il tentativo di Millás di colmare il divario tra il sé e la realtà può essere realizzato solo nella finzione, in cui il personaggio intraprende un viaggio morale e personale. Quest'analisi si propone di trovare nuovi percorsi per interpretare la distopia di Millás nel presente e in una società in cui le immagini e le apparenze sono diventate l'esperienza. Il rapporto tra memoria personale, identità e il sé viene indagato adottando una prospettiva critica e un approccio comparativo, tenendo di conto le ultime tendenze della narrativa distopica e con una particolare attenzione alla *speculative fiction*. Infine, si evidenzia il ruolo dell'inesperienza nella distopia di Millás e nella costruzione dell'identità artificiale del personaggio.

Abstract (English) In his fictional novel *El orden alfabético*, the writer Juan José Millás describes a dystopian world where the death of language and the disappearance of the written word put reality into an ontological chaos. Several studies have shown that Millás's attempt to fill the gap between the self and reality can only be achieved in fiction, in which the character embarks on a moral and personal journey. This study aims to find new ways to interpret Millás's dystopia in the present day and within a society where images and appearances have become the norm of human experience. The relationship between personal memory, identity and the self are investigated by adopting a critical perspective and a comparative approach to the latest trends in dystopian narratives, with a focus on speculative fiction. The analysis points out the role of inexperience in Millás's dystopia and in the construction of the character's artificial identity.

Keywords [dystopia; Juan José Millás; inexperience; augmented realism; speculative fiction](#)

1. L'esperienza distopica di Julio

Después de la enciclopedia, se fueron las novelas y tras ellas los libros de idiomas y los técnicos, como si guardaran en la huida un cierto orden alfabético. (Millás 1998: 36)

“Esto es una catástrofe” commenta il padre del giovane protagonista Julio, osservando i libri spiccare il volo dalla libreria, uscire dalla finestra e svanire nel cielo. Con questo evento di natura tipicamente fantastica,¹ Juan José Millás costruisce una dimensione narrativa distopica, in cui la scomparsa del linguaggio getta il mondo nel caos. Sebbene il lettore *aficionado* alle opere dello scrittore valenciano sia abituato alla pervasiva intromissione di manifestazioni inspiegabili nel reale, nel romanzo *El orden alfabético*, gli elementi propri del fantastico assumono contorni più cupi, quasi sinistri e, nella catastrofe, giungono a fare da sfondo a un mondo decadente e svuotato di senso.

In questo paradigma narrativo, alcuni dei temi ricorrenti nella produzione millasiana vengono modellati in funzione delle nuove coordinate distopiche. In tal modo, l'indagine del rapporto tra realtà e finzione percorre sentieri fino ad allora poco esplorati, e il rapporto tra forma e contenuto linguistico, di cui Millás ha fatto un tratto ben riconoscibile del suo stile, va oltre gli esperimenti *con* le parole² per approdare a una lingua che diventa protagonista indiscussa, che domina la scena e possiede un potere performativo sulla realtà diegetica.

Lungi dall'essere un mero sfondo della scena, l'ambientazione distopica diventa un espediente che permette allo scrittore di osservare la realtà e il presente da un punto di vista alternativo, affinché lì possa trovare una soluzione, benché temporanea, all'insondabile complessità che li rende indecifrabili. È proprio nella caratterizzazione distopica che il romanzo si discosta dal resto della vasta produzione letteraria di Millás,³ in cui solitamente un numero ristretto di motivi si declinano in storie equidistanti, e i cui personaggi sviluppano programmi narrativi simili in contesti che differiscono per alcuni

¹ Come ha evidenziato David Roas, il fantastico in Millás oscilla tra il perturbante, il grottesco ed elementi puramente fantastici, qui intesi come “elementos imposibles de comprender, de explicar, desde los códigos de realidad establecidos” (Roas 2007: 243).

² Mininni (2018) mette in evidenza come Millás manipoli la lingua ricercando un effetto ironico e straniante nel lettore, che non scade mai in suggestioni puramente estetiche, per cui appare più corretto parlare di esperimenti *con* le parole.

³ Si contano quarantaquattro opere tra romanzi, raccolte di racconti, raccolte di articoli di giornale e forme ibride - come i cosiddetti *articuentos*, articoli giornalistici con forme stilistiche e strategie narrative tipiche del romanzo e del racconto breve.

dettagli estetici o decorativi.⁴ All'interno del complesso universo testuale di cui fa parte, l'esperienza distopica di Julio si colloca tra le narrazioni che meglio rappresentano il conflitto tra reale e artificiale, soprattutto in rapporto all'identità del personaggio e del suo presente.

Nella prima parte del romanzo, la voce narrante è quella omodiegetica dell'adolescente Julio che, in qualità di testimone diretto, descrive e commenta gli eventi fantastici a cui assiste. Costretto a letto da una tonsillite acuta, il giovane entra in uno stato alternativo della propria coscienza, in cui scopre una sinistra dimensione della realtà, una reduplicazione complementare del suo presente immanente. Nell'altro lato del mondo si trovano le copie di tutte le cose conosciute, comprese quelle dei suoi genitori e di Laura, la compagna di scuola di cui è infatuato. Copie esatte di persone e oggetti familiari, sebbene queste si manifestino agli occhi di Julio con una luminosità più chiara e con una maggiore densità di significato rispetto agli originali dell'altro lato, in quanto “cada uno estaba atado a los demás por un hilo invisible que en el otro lado de la vida no habría sido capaz de adivinar” (Millás 1998: 52).

Nell'altra dimensione, l'entità che governa tutte le cose è la lingua, che con le sue regole fonologiche e morfosintattiche mette in ordine e dota il mondo di senso. Le narrazioni dei due universi si svolgono in parallelo, tra due piani narrativi incassati, in un continuo movimento di discesa e risalita tra la realtà di Julio e l'altro lato del mondo.

A fare da sfondo alle vicende si trovano le pareti della casa familiare e la topografia del *barrio*,⁵ uno spazio ben definito di cui Julio riporta sempre un'immagine modellata sulla percezione personale. Attraverso lo stesso punto di vista, vengono descritti i legami familiari che, come spesso ricorre in altre opere di Millás, appaiono ambigui, distanti e dominati dal *frío*. Ma è solo indagando la relazione tra il sé e l'altro che il protagonista riesce a comprendere la profonda indifferenza con cui percepisce e, a sua volta, viene percepito.⁶ In particolare, l'ossessione per l'ordine alfabetico e i volumi dell'enciclopedia

⁴ Ad esempio, i nomi e le caratteristiche fisiche di alcuni personaggi si ripetono in diverse narrazioni e si confondono tra di loro, per cui spesso la figura risultante che si compone nella mente del lettore è quella di un personaggio unico che, come ha intuito Giovannini (2012), sublimando le caratteristiche plastiche e denotative, diventa un modello funzionale allo svolgimento del programma narrativo.

⁵ Il quartiere periferico della città di Madrid è l'unico scenario possibile in tutta l'opera millasiana.

⁶ L'identità di Julio, così come quella degli altri personaggi millasiani, sembra assumere la prospettiva ontologica hegeliana del rapporto tra la coscienza del sé e il rapporto con l'altro: solo proiettando il sé sull'altro come mediazione attiva riesce a comprendere il proprio io.

separa il padre di Julio dalla realtà circostante e in tale solitudine ha origine l'incapacità di relazionarsi col figlio, sebbene nella stessa si trovi anche il punto di partenza da cui Julio intraprende la ricerca di un ordine che possa porre rimedio alla vacuità della loro esistenza.

Nell'altro lato del *calcetín* (o della realtà), il protagonista diventa il testimone di una catastrofe ontologica che assume la forma di una 'distopia linguistica', in cui il potere performativo della lingua si manifesta e agisce. L'ordine stabilito dalla forma delle parole inizia a destabilizzarsi, i libri si sfaldano, le parole muoiono e la progressiva scomparsa di fonemi e lessemi produce un effetto diretto sulla forma della realtà: la perdita delle parole comporta la perdita della memoria di ciò che significano. In questo modo gli abitanti dell'altro lato iniziano a dimenticare gli oggetti, i sentimenti, le emozioni e iniziano a regredire in uno stato primitivo e prelinguistico.

Passando da una dimensione all'altra, Julio compie un viaggio interiore e morale, attraverso i simboli della realtà e le rappresentazioni della propria identità, della percezione del sé e del mondo esterno, nel tentativo estremo di ricostruire l'ordine perduto attraverso l'alfabeto e la lingua.

Nella seconda parte del romanzo, il lettore trova un Julio adulto che, seduto al bancone del bar dell'ospedale in cui è ricoverato il padre, ha appena terminato di rimemorare gli eventi fantastici della prima metà dell'opera. Ormai del tutto incapace di raccontarsi, affida a un anonimo narratore extradiegetico il compito di riportare le proprie vicende. Come ha sottolineato Smith (2012: 618), il passaggio di testimone da un narratore interno a uno esterno evidenzia la perdita e la frammentazione dell'identità del protagonista, causate dal trauma della catastrofe vissuta da adolescente e in cui "todavía est[á] atrapado" (Millás 1998: 223). La stessa strategia di dislocamento della voce narrante si ritrova in altri romanzi. Ad esempio, Contadini nota come ne *La soledad era esto* (Millás 1990) l'alternanza tra la terza e la prima persona rappresenti "la rinuncia all'illusione di un'identità piena, unita e sempre riconoscibile" (Contadini 2017: 232).

A distanza di vent'anni dall'esperienza distopica, Julio è convinto che la realtà in cui vive non sia altro che un mondo fittizio dominato dai simboli della cultura, per cui "lo real deviene en invisible, mientras que lo ficticio está tratado de tal modo que se puede tocar con las manos" (Millás 1998: 228). Da qui la conturbante fascinazione per i prodotti della società moderna, primo fra tutti la televisione, eletto a strumento privilegiato per *describir* la realtà, ovvero per mascherarla con immagini fittizie.

In tale contesto sociale, in cui l'immagine della realtà diventa un prodotto del mercato, chi controlla la produzione dei segni linguistici è in grado di creare

e modellare l'identità dell'individuo. Nella ricerca del proprio sé, Julio scopre l'artificiosità della propria esistenza e la finzione diventa l'unico luogo in cui è in grado di trovare una tregua dalle istanze di reduplicazione e falsificazione. In altri termini, la realtà, lungi dal possedere una qualsiasi regola immanente che le conceda coerenza, necessita di un ordine artificiale per essere esperita. Alla fine del romanzo, Julio trova nell'ordine alfabetico una soluzione consolatoria alla frammentarietà della propria identità, per cui torna tra le pagine dell'enciclopedia del padre e alla voce *hombre* incontra se stesso, un uomo senza nome che aspetta di riceverne uno, e con esso una forma di 'autenticità'.

2. Il presente distopico

Nel "diario novelado"⁷ *La vida a ratos* (2019), Millás condensa in pensieri frammentati il complesso mosaico tematico che compone il suo universo narrativo. Il protagonista dell'opera, che per puro caso prende il nome di Juan José Millás,⁸ riflette sull'ambivalenza del valore dell'attualità nel presente in cui scrive:

Hubo una época en la que corríamos como locos hacia la actualidad. Se levantaba uno de la cama, se echaba cualquier cosa encima y venga, a correr hacia la actualidad. Hoy es la actualidad la que corre hacia nosotros, y con muy malas intenciones. De manera que hacemos lo contrario de entonces: nos ponemos los pantalones, la camisa y los zapatos y echamos a correr, para que no nos alcance. (Millás 2019: 12)

Non è un caso, dunque, se Millás abbia deciso di collocare la catastrofe di Julio nel presente del lettore, come se avesse avvertito l'impossibilità di raccontare un futuro che si concretizza nel momento stesso in cui viene narrato.

Nell'epoca della moltiplicazione dei mezzi di comunicazione e della diffusione capillare della tecnologia, nel momento stesso in cui la modernità si manifesta, questa diventa già obsoleta. In tal senso, la pubblicazione del romanzo *El orden alfabético* si colloca in un periodo – la fine degli anni Novanta

⁷ Si usa l'espressione "diario novelado" prendendola in prestito dal romanzo *Solo humo* (Millás 2023), in cui appare in riferimento al romanzo autobiografico scritto dal padre del protagonista Carlos. In esso, si mescolano elementi fantastici e dettagli della vita dell'uomo, confondendo realtà e finzione.

⁸ Come ha evidenziato Guarino (2019: 502), il personaggio chiamato Juan José Millás non è mai l'autore reale, per cui gli elementi autobiografici si confondono con gli eventi fantastici della narrazione, sfumando il confine tra i due.

– in cui l’economia spagnola aveva raggiunto un ritmo di crescita senza precedenti (Giovannini 2012: 362), e nel mito del progresso la sensibilità dello scrittore scorge l’impermanenza dell’attualità, soprattutto rispetto a quel passato inamovibile e stagnante che era perdurato fino agli anni Settanta e alla *Transición*.

In tale contesto storico e sociale, l’anticipazione di un futuro prossimo diventa l’unico modo attraverso il quale diventa possibile narrare il presente. Se fino ad allora le opere di fantascienza avevano proiettato in tempi e spazi lontani mondi (im)possibili, con la narrazione distopica si passa a descrivere qualcosa che potrebbe accadere o, come spiega Panella (2016: 222), si passa dal racconto di ‘luoghi che non ci sono’ a una realtà vicina a chi legge. In questa tensione verso il ‘qui e ora’, la distanza della proiezione futuristica si accorcia e si restringe, fino al punto in cui futuro e presente coincidono nelle stesse coordinate spazio-temporali e il presente viene percepito come il tempo della futurabilità.

Il Millás giornalista – scrittore di numerosi articoli di società, politica ed economia per il quotidiano *El País* – sembra avvertire i cambiamenti imposti dall’incessante sviluppo dei canali di comunicazione, per cui nel romanzo *El orden alfabético* tale dislocamento ontologico si pone alla radice della distopia di Julio, il quale comprende i meccanismi di riproduzione di una ‘realtà mediata’ attraverso giornali, schermi ed emittenti radiofoniche. Nell’epoca in cui l’immagine prende il posto della realtà è facile perdere la presa su un presente che va incontro a cambiamenti tanto rapidi che, un attimo dopo essere stati impressi sulla carta, iniziano già a ingiallirsi, in cui “la actualidad de lo actual es muy efímera” (Millás 2019: 75). Da una parte, la rapidità con cui avviene la comunicazione dinamizza le relazioni; dall’altra, il *medium* rende la narrazione della realtà più complessa.

In merito alle modalità narrative di tale cambiamento esperienziale, lo scrittore Fabio Deotto ha coniato il concetto di *realismo aumentato*, con l’intenzione di definire la nuova tendenza nella letteratura speculativa in grado di portare alla luce aspetti del presente che né il realismo classico né la fantascienza erano riusciti a mettere a fuoco (Deotto 2018). Partendo da questa definizione, è possibile rileggere il romanzo di Millás attraverso il posizionamento critico delle recenti narrazioni distopiche e speculative; dunque, reinterpretare le relazioni esterne che il testo mantiene con il lettore a cui si rivolge e il contesto storico-sociale in cui s’inserisce.

Nell’infinita indagine de “las relaciones entre la apariencia y la realidad” (Bértolo Cadenas 2021: 200), Millás trova di volta in volta soluzioni narrative

diverse, ma per rappresentare sulla pagina la pervasiva inattualità del presente – o di un presente *desactualizado*, come scrive nel romanzo *Que nadie duerma* (2018: 108) – sceglie proprio un’ambientazione distopica, e attraverso la scrittura di un mondo sull’orlo della fine cerca di sanare il conflitto tra il soggetto e una realtà divenuta inintelligibile. Con tale scelta, alla fine degli anni Novanta, Millás si avvicina alla sensibilità critica della *speculative fiction* e intuisce la necessità di riportare al presente le proiezioni narrative, di ancorare alla realtà del lettore l’indagine di quella mancanza di equilibrio insita nel mondo ‘attuale’. In altri termini, Millás non sembra percepire il bisogno di immaginare il futuro, poiché la distopia si trova già nel presente e nella sua estrema mutevolezza.

Senza dubbio l’immaginario distopico de *El orden alfabético* non rappresenta un caso isolato, ma si accosta a una serie di narrazioni in cui la necessità d’indagare il presente viene percepita e fatta percepire da altri scrittori e scrittrici, che avvertono e cercano di narrare la deriva distopica di una realtà divenuta insopportabile. Infatti, come segnala Serrano-Muñoz, nelle narrazioni distopiche contemporanee esiste una tendenza alla critica dello stato attuale della società, per cui la *distopia critica* esprime un generale “desire to engage with ongoing conflicts by imagining a parallel present or a potential future where the consequences of today’s ills provoke an undesired outcome for society” (Serrano-Muñoz 2021: 1349).⁹ Come ha riportato lo stesso Deotto (2018), lo scrittore francese Michel Houellebecq, in riferimento alla pubblicazione del suo romanzo *Soumission*¹⁰ (2015), afferma: “je ne crois pas que l’être humain (...) soit fait pour vivre dans un monde constamment variable. Donc l’absence d’équilibre, de projet d’équilibre, est en soi invivable. L’idée de changement permanent rend la vie impossible” (Houellebecq et al. 2015).

Allo stesso modo, nell’immaginario distopico di *Metropoli* dello scrittore Santarossa, il protagonista Marcus è del tutto incapace di astrarre la dimensione concreta dal presente in cui vive e, tantomeno, di operare una qualsiasi proiezione nel futuro, poiché non esiste “nessun passato, alcun futuro, solo

⁹ La corruzione dell’ordine linguistico, dunque dell’ordine totalizzante e stabilizzante di un’istituzione (la lingua), mette in luce la fallacia dell’ordine stesso e avanza una critica all’utopismo. In tale senso è possibile interpretare la distopia di Julio come un’*anti-utopia* (Balasopoulos 2011: 63).

¹⁰ Ambientato nella Francia del 2022, Houellebecq immagina un’islamizzazione della società e della politica francese. I fatti vengono collocati in un futuro prossimo, relativamente vicino al presente del lettore, il quale può rintracciare nel proprio vissuto l’origine della proiezione di un futuro verosimile.

l'interminabile presente" (Santarossa 2015: 65). Di fronte a una realtà instabile e all'impossibilità di una forma di progettualità, Juan José Millás indaga ciò che potrebbe avvenire in un futuro prossimo,¹¹ e i suoi personaggi sono alla continua ricerca di un rapporto coerente con la realtà.

Infatti, la mancanza di una presa salda sul mondo è uno dei motivi principali della crisi identitaria del Julio adulto. Il suo presente assume le qualità di una dimensione intimamente distopica, in cui la finzione ha preso il sopravvento sulla realtà, e tale dislocamento ha origine nel trauma vissuto nella 'distopia linguistica' dell'adolescenza. Qui, gli oggetti sono *brillantes* e *luminosos*, in contrapposizione alle cose della dimensione reale, che "resultaban groseras, imperfectas, irreales también" (Millás 1998: 40), per cui vengono spesso connotate da aggettivi negativi, come *brumoso*, *grosero*, *imperfecto*, *irreal*, *opaco*, *oscuro*, *torpe* e *turbio*. Julio ritiene che, per la sua mancanza di sostanza, il lato da cui proviene non possa in nessun modo essere considerato reale. Attraverso tale dicotomia, la narrazione distopica di un mondo governato dalla lingua mette in luce i lati della realtà che rimangono in ombra, in una sorta di illuminazione o risveglio dei sensi: la percezione di *hiperrealidad*, che spesso i personaggi millasiani sperimentano nel momento in cui accedono a una dimensione altra,¹² si traduce in una visione dettagliata del senso delle cose, come un quadro iperrealista che cerca di imitare la realtà mascherandola di realtà:

¿Que en qué consiste estar anormalmente despierto? Estás anormalmente despierto cuando percibes la realidad como una forma de *hiperrealidad*. En otras palabras, cuando todo está tan bien dibujado que lo tomarías como real. (Millás 2019: 41)

Nell'altro lato della realtà, o "lado luminoso de la existencia" (Millás 1998: 83), l'insieme delle conoscenze che compongono l'episteme è retto dal linguaggio. La morte fisica delle parole (della loro espressione significativa) provoca la scomparsa dei rispettivi significati e, dunque, dell'unico modo attraverso il quale Julio è in grado di percepire e ordinare la realtà. Ad esempio, la repentina

¹¹ La vicinanza temporale e spaziale tra la finzione letteraria e l'ancoraggio referenziale alla realtà permette una maggiore immedesimazione da parte del lettore, che è portato a indagare il presente in cui vive.

¹² In stati alterati della coscienza (a causa di una malattia, per abuso di sostanze o di alcol), o nella lettura di un romanzo, i personaggi riescono a percepire il significato del mondo che li circonda.

dipartita della lettera *R* fa sì che il *grifo* si converta in *gifo*, così come la *pera* in *pea*, alterandone rispettivamente la funzione e il sapore:

Temí que la pérdida de la *R* hubiera comenzado a afectar a la calidad de los productos que tuvieran esa letra y busqué, para comprobarlo, una pera que mordí con prevención. En efecto, no sabía a pera, sino a *pea*: una fruta nueva, con un jugo seco y amargo que me impregnó la lengua. (Millás 1998: 88)

Nella degenerazione delle parole Julio comprende il potere performativo di un sistema linguistico che, con la sua capacità di creare simboli densi di significato, ordina gli oggetti del mondo e, nel legame tra forma e senso, è in grado di dare una definizione e una sostanza che rende tutte le cose percepibili. Infatti, è proprio nella stretta interdipendenza tra espressione significativa e contenuto significato dove è possibile comprendere come nell'universo millasiano non esista un confine netto tra *accidente* e *sostanza*.¹³ Allo stesso modo delle parole, anche il personaggio viene percepito come un'unità omogenea che si compone, senza soluzione di continuità, di un 'corpo materiale' e di un 'corpo immateriale', per cui la frammentazione di tale unità identitaria provoca il profondo disequilibrio che lo getta nella distopia personale, pertanto inizia a vivere *a la inteperie* (Millás 2019).

Nella stretta interdipendenza tra la forma della realtà e la sua esperibilità, le rappresentazioni simboliche del mondo diventano l'unico mezzo ontologico in grado di rendere la realtà percepibile, si convertono in parti inscindibili dell'apparato sensoriale del corpo, per cui diventa quasi impossibile sopravvivere senza. Non è un caso, dunque, se i personaggi-copia che vivono nella distopia linguistica equiparano "lo que estaba sucediendo con un corte prologado de agua o luz, esos bienes de cuya posesión no somos conscientes hasta que faltan" (Millás 1998: 48). In tal senso, la metafora distopica creata da Millás mira a sovvertire la convinzione per cui siamo padroni della lingua, mentre la realtà delle cose ci rivela come, riprendendo le stesse parole dello scrittore, "somos herramientas del lenguaje, no sus dueños" (Rodríguez Marcos 2014). Nella catastrofe linguistica, la percezione degli oggetti passa necessariamente attraverso la parola, per cui l'unico modo che ha Julio per recuperare il significato perduto delle cose, e dunque per tornare a percepirlle, è attraverso il segno linguistico:

¹³ Si rimanda alla distinzione aristotelica tra *accidente* e *sostanza*, per cui il primo termine indica tutto ciò che non è l'essenza, ovvero l'insieme delle qualità e delle determinazioni sensibili predicabili di un oggetto.

En esto, me pareció ver en un rincón de la estancia una palabra blanca que volvió a poner en danza mis jugos digestivos. Me acerqué con cautela y comprobé que se trataba del sustantivo *huevo*. Me escondí con él en un rincón y, aunque no sabía cómo se desvisceraba una palabra, me las arreglé para abrirla obteniendo de su interior una clara y una yema. (Millás 1998: 108)

Dunque, alla base dell'esperienza distopica di Julio, nonché alla radice del suo trauma, non si trova l'esperienza diretta della realtà, bensì l'incapacità di esperirla se non attraverso simboli della stessa, ovvero rappresentazioni convenzionali della realtà. Non è un caso se per descrivere il segno linguistico si ricorre al termine *convenzionale* e non al più noto collocato *arbitrario*, di reminiscenza saussuriana. Infatti, sia nella distopia millasiana sia nell'evoluzione delle lingue naturali, la de-iconizzazione della relazione tra forma e significato crea simboli motivati solo da convenzioni socialmente stabilite, eppure mai del tutto arbitrarie (immotivate), per cui “[o]nce the umbilical cord to the extra-linguistic reality is cut, the iconic word starts to live independently, transforming into a symbol like a caterpillar to a butterfly”.¹⁴

Tornando al rapporto tra la realtà e la sua esperienza individuale, la modalità con cui questa avviene nella distopia è molto simile a quella descritta dal sociologo Manuel Castells attraverso il concetto di *real virtuality*. Nella sua opera *The rise of the network society* (2010) interpreta la società del Terzo Millennio in rapporto alle nuove forme di comunicazione umana, e pone alla base delle nuove modalità d'interazione l'assestamento di una nuova cultura, definita come “the culture of real virtuality”:

It is a system in which reality itself (...) is entirely captured, fully immersed in a virtual image setting, in the world of make believe, in which appearances are not just on the screen through which experience is communicated, but they become the experience. (Castells 2010: 404)

Pertanto, alla base dell'esperienza non si trova più la vita vissuta in un tempo e uno spazio coerenti e coincidenti, bensì l'inesperienza di una realtà che è possibile percepire solo virtualmente, attraverso rappresentazioni o simboli della stessa. Infatti, nella dimensione distopica, l'inesorabile scomparsa della lingua porta a una progressiva involuzione dell'uomo che si manifesta sia a

¹⁴ Per approfondimenti sul tema si rimanda agli studi di Waugh (1993), Winter (2019) e Flaksman (2020).

livello comportamentale (la comunicazione avviene per gesti o grugniti) sia nei tratti somatici dei personaggi, per cui il volto di Laura “tenía, como todos por otra parte, la frente un poco hundida, y los párpados rígidos” (Millás 1998: 101). I tratti animaleschi ricordano quelli di un primate, e rappresentano l’incapacità di produrre, interpretare e assimilare le immagini della *real virtuality*. Inoltre, sempre da una prospettiva sociologica, nella distopia di Julio sembra essere in atto ciò che l’etologo Konrad Lorenz definì “evoluzione distruttrice”¹⁵. L’atrofizzazione della capacità umana di esperire il mondo in modo autentico, relegando all’immagine il compito di renderlo più accessibile, converte l’individuo in una sorta di parassita, in un processo di “disumanizzazione” in cui viene dominato dai simboli e dalle copie della realtà. È la metafora dello stato dell’evoluzione di un uomo che nella dipendenza dalle protesi tecnologiche e simboliche scommette la propria sopravvivenza.

Perfino gli edifici del quartiere, nell’altro lato del *calcetín*, vanno incontro a un processo d’involuzione, o di *desrealización*, allo stesso modo in cui la fisionomia del corpo si adatta alla regressione culturale. La città assume una conformazione organica, e Julio percorre le sue strade come una persona cieca si sposta in una città senza mai lasciare il proprio luogo interiore. D’altronde, la rete di strade e vicoli che compongono la città servono spesso a Millás per rappresentare un percorso intimo, che il personaggio compie all’interno di se stesso. Infatti, il giovane Julio intuisce che la dimensione distopica non avviene in un sogno o in un delirio febbrile, tantomeno in un’innocua e distante realtà, bensì all’interno della propria sfera morale,¹⁶ nei propri confini corporali e lungo un percorso estremamente personale: “[c]omprendí, de súbito, como en una iluminación, el sentido de las ciudades y de la red formada por sus calles, que servían para ir de un lado a otro de nosotros” (Millás 1998: 99-100). In tal modo, la catastrofe linguistica diventa la metafora di una rivelazione nichilista, di una presa di coscienza sull’incapacità di poter esperire la realtà in modo autentico.

A tale dimensione individuale della distopia, si aggiunge quella sociale e collettiva che il Julio adulto presagisce nel mondo ‘reale’. Infatti, nella seconda

¹⁵ Lorenz (1984) definisce col neologismo *sacculinizzazione* il processo involutivo della specie umana, dal nome del parassita *Sacculina carcini* che riesce a vivere solo nel rapporto simbiotico con il granchio ospite.

¹⁶ Come segnala Mininni (2014: 373-374) la stessa città di Madrid non è uno spazio fisico, bensì morale. In generale, la nozione di moralità nell’opera millasiana si configura come la ricerca di un modello comportamentale che possa guidare l’esistenza umana.

parte del romanzo, osserva la vacuità del sé (*el agujero* interiore)¹⁷ nelle donne con cui intrattiene fugaci rapporti sessuali. Teresa, che nella mente di Julio diventa la reincarnazione della Laura della sua adolescenza, cerca di colmare nella relazione col protagonista l'indifferenza che l'accompagna fin dall'infanzia. Ciononostante, rimane un personaggio invisibile, che agisce per mimesi di schemi convenzionali e, nella scelta di vivere lontano dalla ricerca di un'identità, si abbandona al lato consolatorio di una melancolia atarassica.

In tal senso, l'emiparesi di cui soffre il padre di Julio e l'asimmetria (fisica e morale) dei personaggi femminili diventano una metafora della pervasività del conflitto in cui essi vivono. Julio, percependo la mancanza di equilibrio in tutti gli individui con cui entra in contatto, sperimenta una seconda illuminazione, un altro *cortocircuito*:¹⁸

[A] veces, pienso que la sociedad, considerada globalmente como un cuerpo colectivo, podría padecer también algún tipo de hemiplejia, o de Alzheimer, y sólo le funcionaría un costado. De ser así, habríamos perdido una información sin la que resulta imposible explicar lo que nos pasa. (Millás 1998: 183)

In tal modo, la distopia personale del protagonista si proietta sulla collettività, e nel rapporto con l'altro emergono i processi sotterranei attraverso i quali avviene la catastrofe. Alla radice della distopia, dunque, non si trova un cambiamento epocale (un terremoto, uno sterminio di massa o un disastro nucleare), ma un lento processo di adattamento involutivo alla mutevolezza della realtà, in ciò che Primo Levi ha definito “una fine gretta, sordida, prosaica come un fallimento commerciale” (Levi 1974).

In definitiva, dopo aver compreso di essere un uomo svuotato del sé a causa delle istanze di falsificazione della realtà, Julio intuisce la dimensione collettiva della catastrofe ontologica che ha sperimentato da adolescente. Osserva il suo intorno e scopre “una comunidad secreta de gente hueca” (Millás 1998: 246). In ciò, del tutto vano appare qualsiasi tentativo di contrastare il processo di *desrealización* (interiore ed esteriore). Ormai impotente, Julio

¹⁷ “intentó imaginarse a sí mismo como un simple agujero” (Millás 1998: 246).

¹⁸ “El cortocircuito, también llamado «interpretación», consiste en un chispazo intensísimo que funde los plomos de la mente para que se haga la luz en los penetrales de la conciencia” (Millás 2019: 54). In questi fugaci attimi rivelatori si produce un certo effetto straniante, che permette al personaggio di ricomporsi e percepirsi. Per opposizione, l'intuizione mette in rilievo la frammentarietà e l'assurdità del mondo, facendo apparire le cose come veramente sono, ognuna al proprio posto.

condivide la stessa inefficacia di molti altri personaggi millasiani, come Carlos, il protagonista del romanzo *Solo humo*, che di fronte all'impossibilità di cambiare la realtà che lo circonda si abbandona ad essa, poiché “[t]ampoco en la vida real es fácil actuar sobre el curso de la historia (...) Ves la humanidad caminando hacia el desastre y no puedes hacer nada porque ni te ven ni te escuchan” (Millás 2023: 52).

3. Il ruolo della memoria

In merito alla dimensione culturale e sociale in cui avviene la costruzione dell'identità, Giovannini (2012: 362) evidenzia come alla scomparsa del linguaggio corrisponda la cancellazione degli oggetti del mondo fenomenico e della memoria individuale del sé, per cui Julio tenta di recuperare il ricordo perduto attraverso i principi strutturanti della memoria collettiva conservata nell'enciclopedia del padre.

In tal senso, la costruzione della memoria individuale è il risultato di un processo esperienziale che avviene su un duplice livello, personale e collettivo, ed è la condizione indispensabile affinché il personaggio possa percepire e percepirsi. Poiché alla base dell'episteme del mondo distopico (o reale) si trovano rappresentazioni che sulla convenzionalità del codice stabiliscono il proprio statuto, smarrirne la chiave di lettura rende del tutto indecifrabile la memoria del sé e del mondo.

La scomparsa del segno linguistico si riflette in un'amnesia collettiva che porta i personaggi a percepire con indifferenza gli oggetti disiscritti dalla realtà. Ne è un esempio il deterioramento della parola *armario*, in seguito al quale i mobili diventano sinistre cavità insignificanti, prive di una qualsiasi funzione pratica. L'oggetto sconosciuto diviene, nel mondo distopico, puro agglomerato di materia senza segni pertinenti, invisibile alla percezione umana,¹⁹ poiché “es imposible echar de menos algo que no existe ni como objeto ni como vocablo” (Millás 1998: 76).

In tale processo di stratificazione, accumulazione e sedimentazione di immagini della realtà avviene la costruzione di una memoria reduplicante e reduplicata, mentre nel suo contrario (nella cancellazione) si realizza il processo

¹⁹ Teresa, come molti altri oggetti millasiani, è invisibile: “le pareció mejor que no la viera nadie y creció de un modo inmaterial” (Millás 1998: 211). Nell'*inconcreción fantasmal* di cui soffrono (o godono) molti personaggi millasiani, si apre una breve parentesi di stabilità in grado di sanare il conflitto con l'irrealtà delle loro esistenze.

di *desrealización* di cui Julio diventa testimone. Allo stesso modo, i personaggi millasiani dimenticano la propria identità, sommersa da simulacri di modelli socialmente costruiti, e la nuova condizione viene assunta come nuova normalità, in quanto “parecía normal vivir así, como antes nos había parecido normal vivir de otro modo” (Millás 1998: 76).

Gli effetti provocati dalla perdita di memoria vengono ripresi e amplificati da un tempo e uno spazio anti-entropici, in un processo involutivo che riporta il mondo in una sorta di caos primordiale e privo di segni linguistici. Da un ipotetico ‘anno zero’ in cui il primo simbolo culturale viene alla luce, l’espansione e la diffusione della cultura corrisponde a un’accelerazione del tempo e a un’espansione dello spazio che, attraverso i mezzi tecnologici, diventano sempre più a portata di mano. Raggiunto il massimo grado di espansione, s’innesca il processo inverso, per cui l’implosione dello spazio va di pari passo con il processo di scomparsa del linguaggio, nonché a un ritorno in uno stato prelinguistico, privo d’identità, e simboleggiato dall’organicità delle strade e delle case, pronte ad assorbire nuovi significati.

In tali termini, è possibile interpretare il processo di *desrealización* della realtà come percorso di decostruzione del sé, come *desmemoria*. Nell’universo distopico di *Horda* (2021), creato dall’immaginazione dello scrittore Menéndez Salmón, avviene un processo regressivo simile, per cui gli adulti hanno perso la facoltà di esprimersi attraverso il linguaggio e sono costantemente accompagnati da una scimmia:

Los monos significaban para los adultos lo que los adultos significaban para los niños: el recordatorio de una sujeción, un eslabón en la cadena de la esclavitud. Una inteligencia eficaz aunque anónima, cierto aura oculto entre los pliegues de un relato innominable, había decidido que a cada hombre y a cada mujer que ingresaba en la desmemoria de la madurez se le adjudicara un momo como prótesis” (Menéndez Salmón 2021: 23)

Dunque, i tratti primitivi e un po’ grotteschi dei personaggi involuti si ergono a rappresentazione di ciò che sarebbe l’uomo senza il linguaggio, in uno stato caotico in cui la scomparsa della memoria collettiva annulla anche l’identità del singolo.

Tuttavia, la *desmemoria* si presenta come una forza ambivalente, non solo disgregatrice, poiché è in grado sia di generare un universo distopico, in cui l’identità viene svuotata della sua sostanza, sia di costruire una dimensione illusoria in cui alleviare temporaneamente l’insanabile conflitto tra realtà e finzione. Infatti, possedere una qualsiasi forma di autenticità in un mondo

irreale risulta invivibile, per cui l'unico modo per rendere sopportabile l'esperienza della realtà è perderne la memoria e adattarsi alla sua finzionalità.

Solo in questo modo Julio riesce a vivere tra le due dimensioni, pertanto “la extrañeza que sentía yo respecto a aquel entorno se debía a que acababa de llegar del otro lado. Tenía que poner un poco de orden antes de perder la memoria de quiénes éramos” (Millás 1998: 90). La perdita del ricordo delle cose, alla stregua dell'emiparesi, è una forma di cecità selettiva²⁰ che porta a un processo di adattamento costante alla realtà mutevole e, al contempo, a una presa di coscienza sulla mancanza di sostanza della realtà amorfa e dell'individuo stesso.

Nell'ambivalenza e nell'interdipendenza tra *memoria* e *desmemoria*, l'elemento fantastico e distopico diventano l'anello di congiunzione in grado di narrare la memoria del sé, in quanto, come ha evidenziato José Teruel, la dicotomia tra memoria e fantastico è solo apparente, poiché “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (Teruel 2022: 21).

Dopo il fallito tentativo di trovare un'autenticità individuale, Julio recupera nella memoria collettiva una forma di stabilità (Giovannini 2012: 362). Nel viaggio alfabetico che compie all'interno dell'enciclopedia, il protagonista arriva alla parola *mimetismo*, e lì vede una farfalla che si confonde perfettamente sul tronco di un albero:

Había (...) insectos cubiertos con un falso moho que transmitían la impresión de llevar una semana muertos, y en realidad eran muertos vivientes también por el olor que despedían. Pero lo más triste de todo lo que vi fue una oruga que al descansar sobre una hoja pasaba por ser el excremento de un pájaro. (Millás 1998: 139)

Nel suo comportamento intuisce una strategia di sopravvivenza e un meccanismo di difesa. Per sopravvivere e non scomparire nella *desmemoria* individuale, Julio si adatta alla realtà (o finzionalità) vivendo nella memoria collettiva. Alla fine, egli stesso diventa un ente finzionale,²¹ e gli *hábitos de consumo* diffusi attraverso la

²⁰ “Comprendí que aquello era una forma progresiva de ceguera” (Millás 1998: 97). Come la *fiebre*, lo stato di cecità permette al personaggio di compiere un viaggio interiore in cui prende atto della vacuità della propria esistenza.

²¹ Altri personaggi millasiani entrano in un processo di *desmemoria*, metamorfosi e camuffamento. Ad esempio, Damián Lobo di *Desde la sombra* (Millás 2017) diventa il *Mayordomo fantasma*, nelle cui vesti trova una forma di equilibrio.

televisione sono il camuffamento mimetico necessario per continuare a vivere. In tal modo, la *desmemoria* della propria identità “quizá constituía un modo de defenderse de sí mismos” (Millás 1998: 139).

4. La ricerca (impossibile) di un'identità

Come già è stato menzionato a proposito dell'universo distopico di Julio, alla base della necessità di narrare si trovano alcune zone d'ombra della realtà che lo scrittore cerca di portare in superficie. A tale scopo, i processi finzionali resi possibili dall'atto della scrittura sembrano essere l'unico strumento in grado di compiere tale operazione.

Tra le numerose riflessioni metanarrative che costellano la sua produzione, Millás compie nel romanzo autobiografico *El mundo* una descrizione del ‘mestiere dello scrittore’, per il quale la scrittura assume un potere lenitivo, quasi salvifico, che viene comparato alla funzione del bisturi elettrico, per cui “abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (Millás 2007: 8). In tal senso, la scrittura e la narrazione di eventi che destano *vacilación*²² permettono di trovare una soluzione temporanea al conflitto tra realtà e irrealtà, e nella proiezione fantastica è possibile riparare in una fugace forma di chiarezza, in quanto “proporciona un lugar desde el que mirar la realidad para comprenderla, o al menos para cuestionarla” (Anastasio 2009: 211).

In tale indagine, Millás presenta un mondo distopico in cui un personaggio *hueco* tende verso una possibile versione di sé, e in tale processo cerca una soluzione al difficile rapporto tra la memoria personale e la realtà in cui si muove. Sebbene sia destinata a fallire, è proprio in questa ricerca che la distopia e la catastrofe possiedono lo stesso potere immaginativo e le stesse possibilità d'indagine di uno scenario utopico: in un rapporto simile a quello che esiste tra una fotografia e il suo negativo, in entrambi i casi s'innescano un movimento tensivo verso la costruzione – o ricostruzione – di una forma di equilibrio e stabilità. Nel caso della distopia di Julio, l'ordine alfabetico rappresenta l'unico ordine strutturante della realtà.

In tale indagine, emerge in modo evidente la rappresentazione di un'epoca ipertecnologica dominata dall'automatismo e da meccanismi di reduplicazione. Non solo di modelli estetici e comportamentali, ma soprattutto identitari, per

²² “[L]o fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que debe decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’” (Todorov 1994: 37).

cui spesso i personaggi millasiani non sono consapevoli di essere istanze reduplicate e reduplicanti: “todos nosotros, también usted, lector, somos replicantes que ignoramos nuestra condición” (Millás 2007: 203).

Come ha notato Anastasio (2009), la ricerca di un essere autentico è il motore narrativo alla base di molte opere di Millás, sebbene i personaggi finiscano sempre per costruire la propria identità imitando il comportamento altrui. Ne è un esempio l'eccentrico Vicente Holgado, che nella mimesi e nel rapporto con l'altro trova l'unico modo per riprodurre *los gestos* e diverse forme del sé; oppure Lucía, del romanzo *Que nadie duerma* (Millás 2018), si appropria dei tratti identitari, seppur anch'essi fittizi, dalla principessa Turandot dell'opera di Puccini.

Dunque, la ricerca del personaggio sembra concludersi con un esito un po' amaro, che non riesce a oltrepassare i confini della distopia: abbandonata ogni speranza di ottenere una qualsiasi forma di autenticità, si torna al punto di partenza per assumere un'identità artificiale. In questa prospettiva, Julio compie un movimento elastico nella ricerca del sé, di espansione e riduzione, che lo porta a vivere alla fine del romanzo, con più consapevolezza, la dimensione distopica da cui non può prescindere. Il vuoto identitario che si manifesta nel trauma distopico è facilmente comprensibile se letto attraverso la fascinazione di Millás per una classe di oggetti che si ergono a simbolo del vuoto interiore: manichini, automi e sostanze fantasmatiche diventano rappresentazioni di persone svuotate del sé, del cosiddetto *hombre hueco*,²³ e della sua incapacità di trovare un equilibrio tra la realtà e la propria essenza. Infatti, come spesso accade ai personaggi millasiani che si fermano a osservare i manichini dietro le vetrine dei negozi, Julio e Laura sono attratti dalle rappresentazioni vuote di se stessi: “[c]uando salían de los grandes almacenes, le pareció que su mujer le hacía un guiño a una maniquí” (Millás 1998: 176-177). In quel cenno di complicità, la donna, frutto dell'immaginazione di Julio, si affaccia sulla propria vacuità e comprende di non essere più reale di un clone. Repliche e automi possono apparire come quanto di più distante ci possa essere dall'uomo, eppure sono le rappresentazioni più simili a coloro che vivono nella *real virtuality* (Lucci 2016: 156).

Nel momento in cui Julio osserva il *vacío* interiore e comprende l'artificiosità della propria memoria, entra in una dimensione distopica

²³ Quella de *el hombre hueco* è una figura che più volte ricorre nelle opere di Millás. Nel racconto *Hombre hueco* contenuto in *Ella imagina* (Millás 1994), il protagonista Vicente Holgado, dopo essersi rotto un braccio, scopre di essere vuoto.

personale e, nell'oblio identitario (o *desmemoria*), sperimenta sia la catastrofe ontologica sia il complesso processo di tessitura del ricordo del sé, sebbene questo possa risolversi solo in una biografia fittizia, replicante.

Di fatto, tutto ciò che è iscritto nella distopia appare svuotato di un significato proprio, per cui, come presagisce Marcus in *Metropoli*, “ogni cosa è copia” (Santarossa 2015: 47). Non è un caso se i personaggi millasiani siano costretti, soprattutto nella fase precedente al *cortocircuito*, a ripetere ossessivamente una serie di gesti, tantomeno deve sorprendere il fatto che l'aggettivo *mecánico* ricorre a più riprese nel descrivere la loro quotidianità.²⁴

In questo modo, riprendendo la metafora della mimesi animale, diventare istanze replicanti diventa l'unica via percorribile per continuare a sopravvivere nella realtà (o finzione), sebbene ciò ponga Julio di fronte a una domanda che accomuna tutti i soggetti del mondo-immagine: “¿[v]alía la pena conservar la vida a este precio?” (Millás 1998: 139). Passando dal ricordo del trauma adolescenziale al presente diegetico, nella vita del Julio adulto l'esperienza vissuta ha lasciato il passo all'*inesperienza*, ovvero alla totale impossibilità di esperire la realtà in prima persona, come protagonista. Lo schermo del televisore opera costantemente delle interpretazioni del mondo, e attraverso la manipolazione della sua immagine propone riflessi di una realtà frammentata. A proposito del rapporto tra soggetto e narrazione letteraria della realtà, lo scrittore Antonio Scurati propone una lettura che si allinea alle considerazioni sociologiche di Castells, e ha sottolineato come nella società contemporanea “la realtà non ‘si vive’ e la sua conoscenza non riposa più nell'esperienza. Al contrario, l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale” (Scurati 2016: 2).

L'accumulazione di *inesperienza* porta a una situazione paradossale, in cui la vita quotidiana assume i contorni sfumati di un'idea astratta, mentre i fatti che riportano i media appaiono più concreti della realtà in cui ci muoviamo. Dunque, la vita vissuta viene soppiantata (gradualmente e silenziosamente) dall'inesperienza del consumo di oggetti sempre più virtuali, allo stesso modo di un sogno estremamente vivido che innesta nella memoria l'illusione di un vissuto mai accaduto.

²⁴ Laura del romanzo *El desorden de tu nombre*, si muove con “gestos eficaces y mecánicos” (Millás 2021: 47), Lucía del romanzo *Que nadie duerma* “prestaba a todo una atención mecánica” (Millás 2018: 95), mentre l'incontro amoroso tra Julio e Teresa de *El orden alfabético* è “un ejercicio mecánico” (Millás 1998: 210).

Ciò che nella distopia collettiva di Julio fanno *los centros de producción de realidad* è un'operazione di finzionalizzazione, in quanto compiono una "libera scelta nella focalizzazione narrativa" (Scurati 2016: 8). Il risultato finale è sempre una traduzione della realtà, una copia che cerca di emulare l'esperienza, e i consumatori di tali prodotti si limitano a digerire e ad assimilare meccanicamente dei simulacri del reale.

Come ha evidenziato Antonio Lucci, "[q]uella attuale sarebbe, dunque, l'epoca in cui l'immaginario prende il posto del reale: non più esperienze, ma immagini di esperienze" (2016: 153). Tali immagini e rappresentazioni della realtà erano già state descritte negli anni Settanta dal filosofo francese Jean Baudrillard, che aveva osservato come il consumo di beni e oggetti fosse esso stesso un sistema semiotico, un linguaggio che si regge su un codice ben preciso e attraverso il quale la società comunica:

La circulation, l'achat, la vente, l'appropriation de biens et d'objets/signes differencies constituant aujourd'hui notre langage, notre code, celui par où la société entière communique et se parle. Telle est la structure de la consommation, sa langue en regard de laquelle les besoins et les jouissances individuels ne sont que des *effets de parole*. (Baudrillard 1970: 112)

Nella seconda parte del romanzo, Julio, permanendo nella *desmemoria* del sé, è in grado di esperire il mondo attraverso l'inesperienza dell'oggetto, dunque senza consumare il suo valore singolo, bensì il suo segno (o rappresentazione dello stesso), che viene stabilito in modo convenzionale in relazione a tutti gli altri segni sociali.

5. Conclusioni

Nell'immaginario distopico e anti-utopico de *El orden alfabético* l'identità e la memoria personale del personaggio arrivano a coincidere con le rappresentazioni sociali e collettive che la lingua ne fa di esse. Nella degenerazione dell'ordine istituzionale, ovvero nella sovversione scaturita dalla 'catastrofe linguistica', emerge il *vacío* interiore del protagonista Julio (Contadini 2002: 83) e, sebbene ciò inneschi un illuminante percorso di ricerca,

nell'abbandono in favore delle istanze di finzionalità il personaggio diventa immagine replicante di un mondo divenuto esso stesso immagine.²⁵

Rileggere l'opera di Millás attraverso la lente interpretativa del *realismo aumentato* e lo schema ontologico vigente nella società della *real virtuality* ha permesso di mettere a fuoco il rapporto tra soggetto, realtà e società da un punto di vista più personale, in cui il fragore della catastrofe globale si riduce al moto interiore di un'elaborazione estremamente intima. Infatti, la soggettività dell'esperienza distopica diventa collettiva senza mai oltrepassare i confini corporali del soggetto. Sebbene la condizione catastrofica coinvolga tutti i personaggi con cui Julio viene in contatto, la sua elaborazione non è mai sociale e avviene sempre nella solitudine dell'(in)esperienza del singolo.

Attraverso la narrazione distopica, Millás entra in possesso di una chiave interpretativa che gli permette non solo di decostruire in modo critico il tradizionale rapporto ontologico secondo il quale la realtà è indipendente dal soggetto che la osserva, ma anche di individuare nell'inesperienza e nell'artificialità della memoria identitaria i processi di costruzione di 'protesi cognitive' che permettono al personaggio di sopravvivere in una molteplicità di realtà, tante quante sono le interpretazioni che si fanno di essa a livello sociale.

Riferimenti bibliografici

Anastasio, Pepa. 2009. "Juan José Millás: la realidad y el delirio." In Enric Bou & Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición: Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, 207–222. Frankfurt Am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Balasopoulos, Antonis. 2011. "Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field." *Utopia Project Archive 2006-2010*, 59–67.

Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris: Denoël.

Bértolo Cadenas, Constantino. 2021. "Apéndice." In Juan José Millás, *Papel mojado*. Salamanca: Anaya.

Castells, Manuel. 2010. *The Rise of the Network Society*. Vol. 1. Chichester: Wiley-Blackwell.

²⁵ Nella sua opera *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (2002: 110), il filosofo Martin Heidegger parla di un mondo-immagine in cui l'uomo diventa esso stesso rappresentazione che ripropone la dimensione sociale e pubblica del sé.

Contadini, Luigi. 2002. *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Panozzo Editore.

Contadini, Luigi. 2017. “*La soledad era esto* di Juan José Millás, l’universo femminile e la metamorfosi.” *Confluenze* IX (2), 223–238.

Deotto, Fabio. 2018. “Il tempo del realismo aumentato.” *Il Tascabile*, 16 aprile 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/> (ultimo accesso 27/02/2023).

Flaksman, Maria. 2020. “Pathways of de-iconization: How borrowing, semantic evolution, and regular sound changes obscure iconicity.” In Pamela Perniss, Olga Fischer, & Christina Ljungberg, *Operationalizing Iconicity*, 75–104. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Giovannini, Maria Alessandra. 2012. *La memoria, l’identità, la scrittura: l’universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Napoli: Il Torcoliere.

Guarino, Augusto. 2019. Recensione a Juan José Millás, *La vida a ratos*. *Rassegna iberistica* 42(112): 501–504.

Heiddeger, Martin. 2002. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero. Milano: Bompiani.

Houellebecq, Michel. 2015. *Soumission*. Paris: Flammarion.

Houellebecq, Michel, Valérie Toranian, & Marin de Viry. 2015. “Dieu ne veut pas de moi.” *Revue des deux mondes*, Juillet-Août 2015, 8–33.

Levi, Primo. 1974. “Tecnografi e tecnocrati.” *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1974, ora in Primo Levi, 2017, *Opere complete*, Vol. II. Torino: Einaudi.

Lorenz, Konrad. 1984. *Il declino dell’uomo*. Trad. it. Andrea Casalegno. Milano: Mondadori.

Lucci, Antonio. 2016. “Corpi postumani, mondi postumi. Le distopie morbide di Michel Houellebecq.” In Amos Bianchi & Giovanni Leghissa (eds.), *Mondi altri. Processi di soggettivazione nell’era postumana a partire dal pensiero di Antonio Caronia*, 151–162. Milano: Mimesis.

Menéndez Salmón, Ricardo. 2021. *Horda*. Barcelona: Seix Barral.

Millás, Juan José. 1990. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino.

Millás, Juan José. 1994. *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 1998. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 2007. *El mundo*. Barcelona: Editorial Planeta.

Millás, Juan José. 2017. *Desde la sombra*. Barcelona: Booket.

Millás, Juan José. 2018. *Que nadie duerma*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 2019. *La vida a ratos*. Barcelona: Debolsillo.

Millás, Juan José. 2021. *El desorden de tu nombre*. Barcelona: Booket.

Millás, Juan José. 2023. *Solo humo*. Madrid: Alfaguara.

Mininni, Maria Isabella. 2014. “*Los orígenes e la memoria delle cose in Los objetos nos llaman* di Juan José Millás.” In *A warm Mind-shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, 371–379. Torino: Trauben.

Mininni, Maria Isabella. 2018. “‘Sin conflicto no hay escritura ni lectura’: humor e grammatica nei giochi con le parole di Juan José Millás.” In Elena Madrussan (ed.), *Il riso tra formazione, letteratura, comunicazione*, 67–87. Como-Pavia: Ibis.

Panella, Giuseppe. 2016. “Il disastro prossimo venturo: distopia, apocalisse, fantascienza tra Saramago e Ballard passando per Cormac McCarthy.” In *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, 221–236. Firenze: Firenze University Press.

Roas, David. 2007. “El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 5, 243–250.

Rodríguez Marcos, Javier. 2014. “Juan José Millás, escritor. ‘Solo somos herramientas del lenguaje, no sus dueños.’” *El País*, 8 marzo 2014, https://elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010_018601.html (ultimo accesso 8/05/2023).

Santarossa, Massimiliano. 2015. *Metropoli*. Milano: Baldini&Castoldi.

Scurati, Antonio. 2016. “Letteratura dell’inesperienza: il romanzo della Dopostoria.” *Contributo Italiano alla Storia del Pensiero: Letteratura*, Enciclopedia Italiana Treccani, 1–10.

Serrano-Muñoz, Jordi. 2021. "Closure in dystopia: Projecting memories of the end of crises in speculative fiction." *Memory Studies* 14(6), 1347–1361.

Smith, Carter. 2012. "Like prisoners in a cave: a problematic search for identity and truth in two peninsular novels." *Bulletin of Hispanic Studies* 89(6), 615–625.

Teruel, José. 2022. "Introducción." In Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*. Madrid: Cátedra.

Todorov, Tzvetan. 1994. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán.

Waugh, Linda R. 1993. "Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning." *Diacritics* 23(2), 71–87.

Winter, Bodo. 2019. *Sensory Linguistics: Language, perception and metaphor*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



Consumed Bodies and Unhinged Women. The dystopian worlds of Murata Sayaka's *Seimeishiki* (*Life Ceremony*, 2013) and Ono Miyuki's *Karada o uru koto* ("Selling the Body," 2020)

Anna Specchio
University of Turin

Abstract This paper investigates the representation of bodies in two contemporary Japanese works, namely Murata Sayaka's *Seimeishiki* (生命式 *Life Ceremony*, 2013) and Ono Miyuki's *Karada o uru koto* (身体を売ること "Selling the Body," 2020). Both novellas are set in the future and share the trope of the 'uncanny,' heightened through the transgression of boundaries thanks to the presence of what I refer to as 'consumed bodies,' and female protagonists as an 'unhinged woman,' the anti-heroine interpreted as a feminist icon recently emblazoned in social networks. In *Life Ceremony*, the Japanese government has approved anthropophagy as a social practice; in "Selling the Body," healthy flesh bodies are sold to survive in polluted environments and replaced by robotic ones. Present anxieties concerning the control over bodies and their reproductivity, as well as the fear of objectification are expressed through the practices of cannibalism and cyberization. Consequently, readers are forced to rethink the human nature and ethics in a posthuman dialectic within a hyper-capitalistic society.

Keywords Murata Sayaka; Ono Miyuki; dystopian fiction; Posthuman; body

1. Introduction

It is becoming increasingly common for contemporary Japanese literature to portray societies in parallel or future worlds where people are coping with post-disaster issues such as depopulation or climate change, newly institutionalized sexual policies, including compulsory reproduction and control over citizens' bodies, larger social divides, and other unexpected trajectories that disrupt established frameworks. Due to the massive number of these kinds of narratives, Saitō Minako (2018: 222) refers to the 2010s as the 'era of dystopian novels,' the majority of which, as Ishida Hitoshi (2023: 43) notes, should be considered queer, post-disaster fictions that, borrowing Jordi Serrano-Muñoz's (2021: 1347) words, are "politically conscious of current challenges." These

correspond to what a large number of critics has called ‘critical dystopias,’ fictions that, alongside their utopian counterparts, are “always occasioned by and related to the historical, political, and cultural atmosphere in which a writer is living and working” (Baccolini 2012: 37).

As Mohr (2005: 31) explains, one of the major reservoirs from which dystopian novels draw is that of technological advances and their consequent impact on attitudes toward the state. She further argues that, among the classical features of this literary genre, it is possible to list “monotonous conformity, surveillance, denunciation, and the degradation of humans to object status,” which “might also extend to the artificial mass production of humans according to selective genetic criteria,” as well as to other sources of control (Mohr 2005: 33).

In Japan, the tradition of dystopian narrative seeks its roots in the Meiji period (Napier 1996: 179); after making its initial appearance, this type of fiction is outclassed by other genres, such as realism,¹ before experiencing a renaissance in the 1920s, which was aided and driven by the spread of the then-emerging mass literature as well as scientific and technological advancements. The ‘technological nightmare’ appears to be one of the major concerns of Japanese dystopias of the modern era, less oriented, at that time, to the crush of the individual will (Napier 1996: 184). Consequently, Japanese dystopias are best interrelated with science fiction, an “appropriate vehicle for dealing with both problems and potential of modernity” (Napier 1996: 185) for defamiliarizing the experience of the present.

Defamiliarization, side by side with representations of the uncanny (which, indeed, rises when familiar tropes merge with unfamiliar ones), fuel literary visions of new sites where the rules of the writer’s present are subverted and new orders are drawn, and serve “as a critique of and an alternative to the conventions of our own world” (De Fren 2009: 414). Specifically, defamiliarization and representations of the uncanny as literary techniques find their most fertile ground in the breakdown of hegemonic categories and cultural practices, and the blurring of fixed boundaries with their subsequent loss of the self, one hand, and serve questioning the possibility of new

¹ According to Susan J. Napier, one explanation for dystopian fiction, namely totalitarian dystopian narratives, disappearing in the prewar period might be censorship: “By the time the dystopian tradition was becoming established in the West [...], the Japanese government was becoming increasingly concerned with politically suspect fiction” (1996: 183). At the same time, she argues that “another possible reason for the absence of dystopian visions of a totalitarian government may have been the paradoxical influence of the *shishōsetsu* (“I”-novel) on formerly politically committed writers (1996: 184).

subjectivities and structures, on the other. In Japan, they have been investigated in literature, especially during the modern era. As Nakamura Miri contends,

The binary of the normal and the abnormal was constantly being undermined in modern Japan, the categories were continually reestablished and rewritten. It is the articulation of this anxiety – the uncertainty about whether or not the normative binary could be sustained – that lies at the crux of the uncanny. (Nakamura 2015: 6)

Nakamura's analysis focuses on the new anatomies crafted by modern sciences imported by the West which contributed to creating what she refers to as 'monsters,' namely abnormal bodies depicted in literary texts that materialized the fears and apprehensions of that precise historical context. "Through scientific discourses such as hygiene, reproductive science, and eugenics," argues Nakamura (2015: 1-2), Japanese modern citizens understood for the first time "their bodies as collectively constituting the nation, as something inseparable from the national body politic." Consequently, from that moment, binaries such as human/nonhuman, live/dead, visible/invisible, or biological/mechanical, and their becoming blurred, came to be widely explored in speculative fiction as body anxieties.

Taking the human body – in the specific, the female body – as the principal site of literary inspection, the late Meiji, Taishō and early Shōwa periods sought a fascination with dystopian, or sci-fi, narratives. "Meiji Japan was plagued by the invisibility of disease" (namely Colera), and the body became "more fluid and less knowable," so that people "engaged in the impossible attempt to draw stable borders around it" (Nakamura 2015: 19). Taishō Japan witnessed "the rise of what is now called 'doppelgänger literature' (*bunshin shōsetsu*)" (Nakamura 2015: 71), while the following era was obsessed with mechanical objects and bodies (Nakamura 2015: 102). At the same time, both eras were marked by "the equation of modern industrial life with an anti-human world" (Napier 1996: 185), and "the lack of control over one's fate, a sense of omnipresent powers, and the increasing awareness of technology's dehumanizing effects, achieved and intense encapsulation" (Napier 1996: 188).

Bodily apprehensions return in speculative fiction after World War II, when due to the presence of *hibakusha*, the atomic bomb survivors, the body "became the object of palpable contagion fears and reproductive anxieties," scarring and haunting which was supposed to be the "healthy imperial body" (Dumas 2018: 5).

Given this context, it is not surprising that speculative fiction dealing with body anxieties as a trope, and the defamiliarization and the uncanny as a motif, reemerged in the past decades with a new surge starting from Fukushima Daiichi incident, straightened by the Covid-19 pandemic. The declining birthrate, the subsequent reproductive policies endorsed by the government, the fears of nuclear contamination of the past decades, and the most recent uncertainty brought by virus and environment contamination, are still part of what is commonly referred to as ‘posthuman precarity’ (Halberstam & Livingston 1995), resonate through the dystopian writing of these years.²

Saitō Minako (2018) and Endō Toshiaki (2019) provide relatively exhaustive lists of the most recent Japanese dystopian works, each organizing them according to different criteria. However, both works suggest that in most cases the human body is the main area of investigation of the dystopian novels query, and that the themes that alternate within them are once again those of surveillance, control, power, conformity, and of war. Moreover, just as happened within other countries’ literatures, Japanese speculative fiction has witnessed an increasing number of women writers who use “the stock conventions of dystopia” to “expose their interrelation with questions of gender hierarchy, biological reproduction, and women’s rights; in short, with sexual policies” (Mohr 2005: 36).

Though bearing similarities to classical dystopias, works that emerged in the past decades do not show the canonical ending “with the victory of the totalitarian state over the individual” (Baccolini 2012: 39), but rather share a new feeling of hope offering new agencies to their protagonists (Serrano-Muñoz

² Dystopian, feminist, and speculative fiction writing’s recent success is also proven by the many articles or collections dealing with those topics published in these years. For instance, the spring 2021 number of the literature magazine *Bungei* has a special collection of essays and short novels entitled *yume no disutopia* (“Dystopian dream”). The same number contains Sakuraba Kazuki’s dystopian work *Bundan sarete iku sekai de – 2020 nen 1 gatsu – jyūgatsu Higashi Tōkyō dystopia nikki* (“In the Dividing World – Higashi Tokyo Dystopian Diary from January to October of 2020”), prologue of the subsequent *Tōkyō dystopia nikki* (“Tokyo Dystopian Diary,” 2021). Sakuraba renewed her interest in the genre writing *Kanojo wa iwanakatta subete no koto* (“All that she didn’t say,” 2013), a work settled in a parallel, dystopian Japan. Among the post-Covid dystopian literature, however, the most cited novel seems to be Kanera Hitomi’s *Ansosharu disutansu* (“Unsocial Distance,” 2021). A collection that depicts Tokyo’s everyday dystopian life during the pandemic has also been published, in the form of a collective diary, under the title *Pandemikku nikki* (“Pandemic Diary,” 2021), written by Murata Sayaka, Ogawa Yōko, Kanai Mieko, Kakuta Mitsuyo, Matsuda Aoko, Kawakami Hiromi, Usami Rin, Tawada Yōko, Imamura Natsuko, and Yu Miri, just to name a few well known overseas. Further insights into the connections between the corona virus and Japanese literature are also collected in Qiao (2023).

2021: 1349) – for this reason called critical or ‘open-ended dystopias’ (Baccolini 2012: 39). Accordingly, Ishida (2023: 43) shares with Saitō the idea that most contemporary dystopian fiction is the result of the aftermath of the triple Fukushima disaster. He argues that it “contains almost all the problems of contemporary society,” and that the origin of the recent proliferation of ‘open-ended dystopias’ should be found in the fact that,

dystopia is a world we find abhorrent and unacceptable in reality, but ‘reality’ itself is now a dystopia. Contemporary dystopian fiction depicts a future where this abhorrent ‘reality’ is established as if it were a utopia. If so, could this be considered a form of queer literature? (Ishida 2023: 43)

Ishida additionally explains that it is not surprising that most of the writers who create queer, post-earthquake dystopias are women, as “it is necessary to practice ethics of care that recognize the existence of alternative voices” (Ishida 2023: 44). These queer, and/or feminist speculative fictions, use bodies, with their fragilities, as tools to dive into the queries of contemporaneity, challenging in particular the male-centered heterosexual (patriarchal) society.

This study proposes two close readings of the dystopian scenarios depicted in Murata Sayaka’s *Seimeishiki* (生命式 *Life Ceremony*, 2013) and Ono Miyuki’s *Karada o uru koto* (身体を売ること “Selling the Body,” 2020).³ Despite providing two completely different visions, both novellas share a serious concern with the future nourished by discontent and discomfort with present reality and use defamiliarization and normalization of the uncanny to criticize Japanese government’s policies. In Murata and Ono’s futures, human bodies embody two of the main fears of the human being engaged with the dismantling of bodily borders: anthropophagy and mechanization. For this reason, I refer them to as ‘consumed bodies:’ they are consumed in the sense of being eaten in the case of *Life Ceremony* and consumed as doomed to erosion by new ‘invisible monsters’ such as contamination or virus in the case of “Selling the Body.” Nevertheless, I argue that broadly speaking, these bodies are consumed by strictly hetero-cis-gender, patriarchal, and hyper-capitalistic society, the common denominator under most new speculative fiction written by women. Lastly, I shall consider that the female protagonists of these novellas are

³ Murata Sayaka’s English translations, including those quoted in this paper, are made by Jinny Tapley Takemori. Since for the moment, no English translation is available of Ono Miyuki’s works, all translations here are mine. The dates of publication that appear after each title here refer to their first publication in Japanese; in the case of Murata’s quotations, the year refers to the English translation’s publication.

reminiscent of the ‘unhinged woman’ trope present in several fictions, movies, and other products of popular culture all over the globe, a sort of anti-heroine who, far from reflecting a perfection, mirrors a new ideal of feminist icon.

2. Corpses that matter. Murata Sayaka’s *Life Ceremony*

Young women gripped by a strong skepticism towards the ethics that characterize their realities, questioning what is normal, or right, and what is not, is the recurring literary trope in the dystopian works written by Murata Sayaka. Despite her early novels such as *Junyū* (“Breastfeeding,” 2003), *Hakobune* (“The Arch,” 2010), or *Shiroiro no machi no, sono hone no taion no* (“Of Bones, of Body Heat, of Whitening City,” 2012) are set in present-day Japan and deal mainly with young girls in the coming-of-age who are in search of their identities, from the past ten years Murata has been portraying future scenarios where young women protagonists doubt their suitability within the reality they face. It is within this new trajectory that her dystopian works are born. The novella *Satsujin shussan* (“Birth Murder,” 2014), together with the long novels *Shōmetsu sekai* (“Vanishing World,” 2015) and *Chikyūseijin* (*Earthlings*, 2018), monopolized critic’s attention due to their prioritizing reproduction over bodies, depicting politics of care where children are share-mothered, strengthening asexual sexuality or dismantling the lives and the bodies of human beings, and, more generally, questioning which borders should be considered acceptable and which not (Endō 2019; Harada 2022a; 2022b; Iida 2020; Ishida 2023; Saitō 2018; Specchio 2018; 2020; 2022). At the same time, these works contained a feminist, and/or queer utopian element (Harada 2022a; Specchio 2018; 2020), confirming what Mohr (2005: 50) argued about feminist utopias and dystopias of the past twenty-five years, that is, their fluidity and thematic dialogue is such that classification under one genre or the other is obsolete.

Life Ceremony shares several features with the above-mentioned works. It first appeared in January 2013 in the monthly magazine *Shinchō* and was subsequently republished in Japan in the collection named after it in 2019, which means that it precedes them. Within the novella, we find concepts such as collective care, sexual intercourse deprived of any erotic tension or love, reversed societal ethics, and, above all, cannibalism, which would later appear in *Earthlings*. Referring to these two works, Harada (2022b: 74) argues that anthropophagy serves both “as a means of resisting the highly conforming

reproductive society,” and “a way for alienated individuals to fit in or cope with society with only minor resistance.”

Life Ceremony is narrated in first person by the female protagonist Miho and is set in an undefined time where the Japanese government has adopted a new ritual that has supplanted funerals, namely the ‘life ceremony.’ Guests at the ceremony eat the corpse, whose flesh is served in lavish banquets, and are later encouraged to engage in casual sexual intercourse called *jusei shiki* (fertilization or insemination ceremony) for reproductive purposes. Children born from a life ceremony are then raised in special centers, and do not grow up within families – another element that recurs in Murata’s dystopias and that threatens the heteronormative, nuclear family system’s status quo.

As Harada (2022b: 75) has argued, in this story “the uncommon practice of anthropophagy is transformed into a familiar and common practice,” creating “a visceral feeling for many readers.” In other words, Murata uses the literary techniques that frequently occur in dystopian fiction of defamiliarization and representation of the uncanny. The former is represented by familiar recipes rendered unfamiliar by the presence of human meat (Harada 2022b: 75-77), the latter by cannibalism being accepted as a social practice, even more than that of leaving children to the centers (Murata 2022: 80). Human flesh cooked with daily ingredients such as starch, onions, sake, daikon, or yuzu creates a sense of uncanny as it is reminiscent of both the ancient fear of the returning surmounted (the ‘primitive’ belief of anthropophagy), and the unexpected which raises doubt about the current reality (the corpse, the inanimate, ‘gets a new life’ being used as a cooking ingredient). This is particularly true for Miho, and (hopefully) for the readers.

The blurring of traditional borders and categories leads to an uncanny effect that destabilizes the reader’s sense of identity. This provokes what Julia Kristeva (1982) defines ‘abjection,’ that is, a form of abhorrence that derives from an element that disturbs our system, or order. Kristeva (1982: 2) contends that food loathing is “perhaps the most elementary and archaic form of abjection.” Extending this idea, Barbara Creed (1993: 55) suggests that the consumption of human flesh represents its ultimate expression. In Murata’s novel, while the other characters seem to positively accept the idea of a corpse becoming a delicious meat, Miho is initially reluctant to stomach the idea of cannibalism as a socially accepted practice. This notion should border on horror for contemporary readers, who are presumably born into an era characterized by a diametrically opposed common sense.

As previously noted, the novel's setting is ambiguous. It could be in present-day or future Japan, with the only hint being the drastic societal changes that have occurred over the last thirty years. These changes, driven by a significant population decline and a looming fear of extinction, have led to the establishment of new social practices like the 'life ceremony' and an obsession with insemination. Miho was born in a time where these practices were not just rare or unconventional, but completely unthinkable. She recalls an incident from her past when, driven by extreme hunger, she claimed she would eat a human. This statement horrified her schoolmates and teachers. This memory haunts Miho, leading her to continually question how society has reached a point where consuming corpses has become acceptable.

Serrano-Muñoz (2021: 1348-1349) argues that "memory becomes a powerful tool for the critical analysis of our present and different futures," and distinguishes three different types of dystopias according to the conflicts between memory and history: dystopias of the immediate future, dystopias of the middle-term future, dystopias of the long-term future. The firsts tend to depict an entire generation that has memories of the time before the changes, and the trauma is strong; the seconds usually show a generational conflict among those who have lived before the changes and those born later, creating a tension between adaptation and nostalgia; the thirds are those novels set in a so far future that old memories have turned into history, but that history is frequently rewritten or manipulated.

Life Ceremony's temporal uncertainty creates a sort of tension between Miho's memory, and the other character's apparent amnesia. The past episode that affects Miho's present, however, rather than creating a form of nostalgia, makes her doubt what is normal and what is not, and question the absurdity temporarily of common sense.⁴ The strategy of not providing a precise temporal reference serves Murata Sayaka to allow readers to identify with the past time remembered by Miho when the boundaries of the human body and the acceptable do not correspond to those described in the present of the novel. Unless social norms radically change in reality, the novel's past will continuously be the reader's present.

⁴ Memories affecting the protagonists' present, making them doubt the reliability of what surrounds them, are a recurrent trope in Murata's works. These memories frequently refer to episodes in which something considered 'out of common sense' happens. As Nakazawa Tadayuki (2018) has noted, Murata's tales frequently adopt the form of past recollections that focus on the changes the protagonists face to environmental adaptation and deviation in each situation.

In the novel's present, the human body, and the human being in general, transposed beyond its borders, is completely redefined in a posthuman perspective. "Death," argues Braidotti (2013: 131), "is the inhuman conceptual in excess: the unrepresentable, the unthinkable, and the unproductive black hole that we all fear." Nevertheless, corpses in the form of delicious meats are ubiquitous within *Life Ceremony* and represent the human body's ultimate stage of becoming: inanimate, still able to gather people ready to generate new lives. Consequently, they are representable, thinkable, and productive. At the same time, boiled or steamed human flesh recollects the people attending the banquet of their new reality. It is true that "being mortal, we are all 'have beens'" (132), but rather than 'corpses-to-come' (113), human bodies in *Life Ceremony* are all 'edible-meat-to-come.'

Consuming bodies as a social practice serves to bring "the domestic and public spaces together" (Harada 2022b: 76), since guests enter the deceased's house to eat its meat. This causes another inversion of fixed borders: taking the novel's past as the readers' present, funerals should occur in public spaces and sexual intercourses in the domestic ones. In the novel, however, the order is subverted (insemination occurs everywhere) and relates to the idea of the human being becoming posthuman. Inhuman as it becomes edible material, and nonhuman as it resembles non-human animals.

Recently I'd been getting the feeling that humans had begun to resemble cockroaches in their habits. Cockroaches would apparently all gather to eat a deceased one of their number, and I'd also heard that a cockroach about to die would lay a large number of eggs. (Murata 2022: 73)

Anthropophagy is legitimized to the extent that we stop considering human beings as creatures endowed with ontological superiority and rethink it in a posthuman economy where all living creatures, including nonhuman animals and plants, enjoy the same status quo. At first, Miho seems skeptical about this shift, and she thinks she has internalized old customs to the point she is not even aware of that:

"I'd heard that in the old days, sex was considered dirty, and it was normal to do it out of sigh. I'd never been inseminated at a life ceremony, but it was true that whenever I'd done it with a lover, we'd always used a bedroom or some other place we wouldn't be seen. The old customs were probably still left in my body, even if I wasn't aware of them." [...] I had the feeling that humans were becoming more and more like animals. (Murata 2022: 80)

The turning point in Miho's attitude toward her reality is her participation in her coworker Yamamoto's life ceremony. There she helps Yamamoto's mother and sister cook his flesh/meat, and her closeness with the deceased allows her to integrate with the system (Harada 2022: 78-79). Indeed, in this novel, intimacy is achieved more through the process of consuming human flesh rather than that of consuming sexual intercourse.

In the last scene, Miho goes to the seaside and meets a 24-year-old gay man with whom she shares Yamamoto's meat. After explaining his being gay won't allow him to take active part in the insemination process, the young man offers Miho his sperm in a small bottle, with which she goes into the sea and tries to fertilize herself.⁵ As she walks on the beach, she realizes that people around her are having sexual intercourses. The idea of Yamamoto's life flowing into the world makes her think about human beings becoming like plants, and the idea of human bodies increasingly becoming nonhuman is well rendered at the end of the novel:

"Put like that, it kind of makes us sound like plants sending out pollen, doesn't it? When a life ends, it flies far away and fertilizes new life" (Murata 2022: 102).

The beach was full of people engaged in insemination, their white arms dimly flickering as they writhed on the sand. It was like a scene from antiquity, ancient life-forms coming out of the sea onto the land. I hadn't witnessed such a thing, but what was what happening that night felt like a nostalgic, important memory, and I watched the white shapes and black waves unblinkingly. [...] The entangled bodies resembled plants in the moonlight. I carried on through the numerous white trees, a whole forest immersed in water (Murata 2022: 109).

Human bodies entangled for insemination that remembers plants should be interpreted as a metaphor for the environmental disasters that are haunting our present. The invisible monster of radiation might have been (one of) the cause(s) of the low birthrate that led the Japanese government to take new countermeasures. Because of nuclear contamination (in this case, supposedly

⁵ This episode has a twofold significance: on the one hand it emphasizes how the ritual of the life ceremony is still part of a rigidly heterosexual system, and on the other, through the contrivance of sperm in a bottle, it winks at the possibility of circumventing the rules. Nevertheless, it highlights the impossibility for homosexual, transgender, and nonbinary people to *actively* participate in reproductive society, which will become a recurrent trope in Murata's literature.

Fukushima's incident, that happened only two years before this novella's publication), every living creature is haunted by the fear of extinction: human beings, animals, and plants. I agree with Harada (2022b) that anthropophagy in *Life Ceremony* should be interpreted as a means to cope with highly conforming reproductive society, but I would also suggest that it calls into question another hegemonic power, that of human beings and their cultural constructions over other living creatures.

For there to be a possibility of a future after catastrophes, rather than intensifying reproduction or hegemonic structures controlling citizens' bodies, it is necessary to redefine boundaries, rethink existing categories, and demystify human beings from their superiority. To achieve these goals, it becomes essential to reconsider all existing criteria.

Which boundaries do we accept, and which ones do we not? If common sense is influenced by the cultural norms that a person has internalized, then common opinion must first be reshaped. Within this novella, the uncanny becoming knowable, namely, drawing upon Butler, the idea of 'corpses that matter,' should be considered the first example of Murata's movement towards a new posthuman ethic.⁶

3. The mechanical body and its flesh double. Ono Miyuki's "Selling the Body"

Ono Miyuki's novella *Karada o uru koto* ("Selling the Body"), was published in 2020 simultaneously in SF Magazine⁷ and on the online blog Note of the publishing house Hayakawa Books & Magazines, following the success of the previous work *Pyua* ("Pure") that in 2019 circulated with the same strategy and soon became the most accessed page of Note's history.⁸ Ono Miyuki's works

⁶ Just as within this novella cannibalism is legitimized because human beings are considered equal to nonhuman animals, so in the later *Sutekina sozai* (*A First-Rate Material*, 2016) the bones and skin of the deceased are reused and considered valuable materials. Necklaces, furniture, clothing, etc. are created from the human body's parts, just as in the reader's present leather shoes, wool sweaters, ivory jewelry, and other animal-derived products are used.

⁷ Even though the publishing year is 2020, in the paper magazine the indicated date is January 2021, as monthly magazines in Japan are published one month before the issue number.

⁸ See the full article published on <https://note.com/info/n/n9e355a1069ff> [last accessed on 09/09/2023]. For the quotes from "Selling the Body," I have used the online reference, thus no page number is given. The full novella can be read here: <https://www.hayakawabooks.com/n/n7828d7d03c07> [last accessed on 09/09/2023].

haven't been translated yet in foreign languages other than Italian, and she is consequently less known overseas than Murata Sayaka is, but Iida Yūko (2020) and Kazue Harada (2022b) have already written about "Pure," that likewise the above mentioned *Life Ceremony* deals with cannibalism associated with reproductive society. The human body, especially the woman's body and its possibilities or limits, is central in Ono's speculative fiction, and so is it within the novella "Selling the Body." Written in the middle of the Covid-19 pandemic, it incorporates the anxieties deriving from invisible contamination, similarly to what happened in the modern era when Colera first threatened Japanese society, including the possibility of human bodies becoming ill at a young age and larger social inequalities. At the same time, the power dynamics depicted in the story represent a strong critique of male-centered society.

In this story, the binary of 'normal' and 'abnormal' is undermined by the blurring of several opposite categories, such as human/artificial, self/other, life/death, nature/culture, original/double, contaminated/immaculate. Nonetheless, within the novel, it emerges that the most archaic dualism is maintained, namely that between the body and the mind.

In a future where global air pollution, infectious diseases, recurring pandemics, and strong ultraviolet rays threaten human being's existence, maintaining the organic body one is born with represents a challenge. The survival strategy within this new reality is gaining full body prosthesis where to implant one's brain and continue to work to pay for its maintenance until the brain deceases. This is particularly true for the dwellers of the polluted shantytown, as privileged, ultra-rich people can live in organic bodies within the GDF (Green Financial District), a sterilized, clean-air environment protected by a giant glass couple. Nina is a sixteen-year-old prostitute who, like many other girls from the shantytown, only knows one way of living: selling her body. Nina and the other prostitutes suffer repeated daily violence on their organic bodies, which, consumed by male violence, and environmental contaminations soon become unusable. Despite her living conditions, Nina strangely enjoys excellent health. One day bio-police rings at her door and offers to buy her body at a high price as it is requested by a very rich but ill young girl. Nina accepts and gets an artificial body, without advanced artificial intelligence but equipped with a built-in camera. One morning she sees her old organic body in a luxury car and decides to discover the identity of its new owner. She then manages to get hired as a maid of the young girl who inhabits her old body and begins a strange relationship with her.

Donna Haraway's cyborg concept engages with the challenges of the natural vs. artificial dichotomy, expressed by the transgressive combination of the organic body and mechanical prosthesis. Haraway explains the three boundaries that have inspired her 'cyborg:' the human/animal, the human-animal/machine, the physical/non-physical (1991: 151-155). "Cyborg imagery," Haraway (1991: 181) explains, "can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tolls to ourselves. [...] It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories." Despite the potential contained in the 'cyborg,' one of the most used depictions in SF or dystopian literature is that of the cyborg body in those works associated with the term 'cyberpunk,' the subgenre emerged in the same years Haraway expressed her theory. According to Brown, cyberpunk offers "a defamiliarization of contemporary society (both Japanese and non-Japanese) and its most acute cultural anxieties and sociopolitical problems" (Brown 2010: 9), and destabilizes "our assumptions about what it means to be human in a posthuman world" (35). Reading the plot of Ono's "Selling the Body," echoes of two elements of the traditional cyberpunk visual narrative immediately emerge, that of the polluted city without nature and of the cyborg body. Simultaneously, one of the possible analogies that shall come into the reader's mind, is that of the worldwide known franchise of *Ghost in the Shell*, which shows the uncanny blurring of the human and mechanical border engaging with the issue of identity.

Nevertheless, while *Ghost in the Shell* and its sequel *Ghost in the Shell 2: Innocence* focus on the existential crisis of two gendered cyborg protagonists, namely Kusanagi and Batou, "Selling the Body" focuses on Nina's self and her attempt to save her old organic body from further forms of consumption. Of relevance in this novella is the depiction of mechanical or prosthetic bodies. As pointed out by Anne Balsamo, gender as a boundary concept remains one of the more resilient markers of difference when it comes to the portrayal of technologized bodies:

As is often the case when seemingly stable boundaries are displaced by technological innovation (human/artificial, life/death, nature/culture), other boundaries are more vigilantly guarded. Indeed, the gendered boundary between male and female is one border that remains heavily guarded despite new technologized ways to rewrite the physical body in the flesh. (Balsamo 1996: 9)

However, mechanical bodies portrayed in “Selling the Body,” are far from being marked by sexual difference. Prostitutes like Nina who sell their fleshy bodies neither become sex robots, whose representations abound in SF literature (Endō 2019: 261), nor ‘gynoids,’ whose most famous depiction is perhaps that of Sorayama Hajime. Prosthetic bodies in “Selling the Body” are a-gendered and, as Nina explains as she is charging her body over the street, it is impossible to define whether a person is a man or women by its appearance.

“Gee, what a car! Where the hell did it come from?” exclaimed a man at my side with the charging cable attached to his back (I think it was a man, but I don’t know for sure: now that everyone can buy the body they want, it’s hard to guess a person’s gender from its external features). (Ono 2020)

Therefore, by the act of selling her biological body, consumed by male violence, Nina shifts from being an object (a woman in a female organic body, penetrable by her clients), to a subject (a mechanical, a-gendered body, with no sexual organs and impenetrable) – she now has a body that “rejects violence, domination and misery” (Ono 2020). As an android, she is not the object of the male gaze anymore – and she celebrates the event posting by on her social networks a goodbye photo with the status: “Bye, bye, fucking small-dicks!” (Ono 2020). The fear of cyborg bodies’ objectification, also expressed by Donna Haraway, here is surmounted. Nina’s technology-enhanced body, however, doesn’t have the improved muscle capacity or augmented sensory perception that distinguishes, for instance, Kusanagi or Batou’s bodies. Nina only has direct access to Internet data thanks to a special panel that opens before her eyes, but she can’t communicate telepathically with other cyborgs, nor she can smile or express feelings.

The mechanical bodies one buys to survive in the polluted future of “Selling the Body” do not represent a threat or a fear. They certainly materialize the anxieties of the readers’ present, and a sort of nostalgia for the lost, healthy, body emerges as Nina’s grandmother tells her about the forgotten past when people with healthy bodies competed in the Olympics. This novella portrays a generational conflict between those who remember the world before the crises, and those who are born in the new reality and can be listed under the ‘middle-term dystopia’ described by Serrano-Muñoz (2021). For girls like Nina who

have no memory of healthy, organic bodies, mechanical, a-gendered ones epitomize the realization of a dream, a liberation, a form of emancipation.⁹

On the other hand, a-gendered cyber bodies align with most dystopian narratives where the state treats its citizens as if they were “interchangeable numbers,” and male/female difference becomes inconvenient (Endō 2019: 292). In “Selling the Body” the major divide is that between rich and poor people, the poor are doomed to body erosion faster than the rich. Healthy bodies represent a status quo. When Nina becomes the maid of her old body’s new owner, the brother of the latter (the boss of a big company who metaphorically symbolizes the male-centered, capitalistic society) treats her as if she were one of the many maids in his service, with no interests in her individuality.

In the same way that the fusion between human and non-human in this novella does not represent a threat, neither does the presence of Nina’s ‘doppelgänger.’ The uncanny within narratives of the doppelgänger is usually evoked when the human subject meets its non-human double, being it an alter-ego, a hallucination, a cyborg, a zombie, or another inhuman creature. Byron Tensor Posadas notes that

as a figure that simultaneously occupies the position of self and other, what is most noteworthy about the doppelgänger (in its myriad manifestations) is how it brings to attention the structural limits of oppositions between such categorical terms as original and imitation, or difference and repetition. The doppelgänger is simultaneously subject and object; it is an enactment of the mirror stage of subject formation on one hand, and on the other hand it is the embodiment of the return of the repressed (Tensor Posadas 2018: 17).

⁹ Within the novella, an important issue related to the buying of prosthetic bodies is touched, namely the economical one. As Nina gets her new body, she narrates that people must pay for the maintenance of those mechanical bodies, which lasts until one’s death. She wonders whether she has to live for working or work for living, a very sensitive issue that people thought a lot about in the Covid era, when the pandemic brought the world to a halt, causing many citizens to rethink work ethics. Even in Japan, where no real restrictions such as lockdown have been enforced, work methods have changed, and many companies have begun to implement ‘smart working’ – in the form of either ‘*zaitaku kinmu*’ or ‘*zaitaku wāku*’ (“Work at Home”) and ‘*rimōto wāku*’ (“Remote work”) or “*terewāku*” (“Telework”). These new working strategies guarantee more balance between private and working life. For further information see the homepage of the Ministry of Health, Labour and Welfare at <https://telework.mhlw.go.jp/telework/about/> [last accessed on 9/09/2023].

When Nina first sets foot in the giant tower where the young girl now owning her biological body lives with her older brother José, the president of the biggest mechanical body manufacturer Human Tech, Nina discovers that the new owner of her old body lives at her brother's mercy. Her first meeting with her 'double' destabilizes her: by a curious coincidence, the young girl is called Nina as well, thus Nina is forced to change her name and introduces herself as Rita. Although this strategy serves the protagonist not to reveal her identity, the name change could be interpreted as an attempt by Nina (now Rita) to detach herself from the past. Her old body, for her, was a container of violence and rape – but before being sold to the rich young woman it was restored to its original state (they rebuilt her hymen).

From the moment Rita becomes Nina's maid, she starts taking care of her (and her old body). What at first was an act driven by curiosity, turns out to be an act of (self)caring. The 'original' self, included in the 'other' body, takes care of the 'other' in the 'original' body. She showers her hair, talks to her, and treats her gently. However, the anxiety that derives from the "return of the repressed," rises as Rita and Nina go outside and some old clients of Nina's (Nina as a prostitute) recognize her body. They by no means can imagine that the new owner of that body is now a high-class girl and try to exert violence on her. Nina, who until that moment had never gone outside her protected environment, for the first time experiences the male's gaze and the fear of objectification. Rita, on the other hand, knows those feelings well: she helps Nina run away, and the two girls end up finding a safe place in a love hotel. There, Nina asks Rita what having sex means, and Rita decides to blur another boundary: even though her mechanical body is not a sex robot, Rita decides to gently touch Nina until she reaches the orgasm – she knows very well which parts of her old body are particularly sensitive.

Even though this scene might be reminiscent of lesbian narratives, I argue it should rather be interpreted as Rita's ultimate act of (self)care. In their room, there is a mirror over the bed: love hotels' customers use it to see themselves while having sexual intercourse and get excited, but within this novella, the mirror assumes another meaning. It is the mirror of the self, that reflects the mirrored other – Nina's organic body. It represents the "mirror stage." Rita's trying to gently help Nina reach the orgasm is the external projection of her internal desire to receive love and care. Her old body had always been penetrated and consumed. Rita's service to Nina is a partially narcissistic act.

This scene of the mirrored 'double,' and the further development of the novella, are reminiscent of what Haraway wrote on dualisms. She argued that

certain dualisms [...] have been systemic to the logics and practices of domination [...] of all constituted as others, whose task is to mirror the self. [...] The self is the One who is not dominated, who knows by the service of the other, the other is the One who holds the future, who knows that by the experience of domination, which gives the lie to the autonomy of the self. To be the One is to be autonomous, to be powerful, to be God; but to be the One is to be an illusion, and so to be involved in a dialectic of apocalypse with the other. Yet to be the other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial. One is too few, but two are too many. (Haraway 1991: 177).

Rita doesn't try to dominate Nina. She is already the other. As the two come back home, José punishes them by closing Nina in her room and moving Rita to kitchen duties so that the two can never meet again. José, the man in the highest position in that hyper-capitalistic society, tries to control their selves and their bodies. Rita is now the unwanted other, the disturbing cyborg who could lead Nina to rebel against him. However, her 'self' is not dominated by José: when she discovers that José abuses Nina, she tries to save her. At the same time, having Rita gained a body projected by Human Tech, by rebelling against its CEO she transforms into the monster who rejects its creator's authority. Nevertheless, as if she were conscious that her taking care of Nina would end in an illusion, and that only Nina would have all the possibilities to hold the future, Rita takes her last action as a cyborg and breaks the last barrier. She decides to throw herself into the void, but before falling to the ground she posts a photo taken through her camera of José raping his younger sister and posts it on her social profiles. Since José is Human Tech's top leader, Rita is certain that the news will have resonance and she can die in peace, aware of having deprived José of all his power. "Bye, bye, Nina!" she says before crashing to the ground. It's her goodbye to both her old self and the new owner of her old body.

4. Unhinged women, idols of uncertainty

Most critics have argued that another recurring feature in classical dystopias is the passive and silent attitude of the female protagonists. "Women," notes Baccolini (2013: 39), "seem generally indifferent to, and at times even content with, the restrictions the regime has imposed on individual freedom." In contrast, women protagonists in 'critical dystopias,' due to their maintaining room for opposition to the regime, have more agency and embrace the desire

for a change. At the same time, Serrano-Muñoz (2021: 1348) embraces Carmen Méndez-García's definition of 'hopeful dystopias' to explain how recent "dystopian fiction has turned toward embracing the power of a politics of care, community solutions, and it even proposes auspicious futures." Among these works, Serrano-Muñoz (2021: 1356) lists, for instance, Tawada Yōko's *Kentōshi* (translated as both *The Emissary* and *The Last Children of Tokyo*, 2014) arguing that it "shares with previous critical dystopias a bestowing of agency to characters that wish to change an unfair status quo."

The protagonists of Murata Sayaka's *Life Ceremony* and Ono Miyuki's "Selling the Body" share, in a certain sense, the desire "to change an unfair status quo." At least, they try to challenge it. When at the end of the story Miho goes into the sea and pours the young gay man's sperm into her hand to insert it on her body, she is trying to trigger the heteronormative status quo. "Maybe a miracle would occur, and I would conceive" (Murata 2022: 110) she says, aware that the insemination outside the heterosexual matrix represents a hope and a miracle. She is aware that the gender binary system is the standard, and that reproduction is made possible by the union of male sperm and female eggs, but she personally felt she "dissolved into this normality" (Murata 2022: 110) through a counter hegemonic act. Similarly, Rita challenges patriarchal hegemony refusing her being objectified as a woman by her male clients first, and her being controlled by José later. As a cyborg, she escapes all hierarchies of power. She ends up posting on the social network a revenge photo, that of José raping his sister. She hopes that, spreading the information on what happened, he will be arrested, and people will become more sensible to male violence and craving for control over women and their bodies.

Nevertheless, the protagonists of these novellas are also reminiscent of another literary trope recently emblazoned on social networks thanks to the so-called 'Booktokers,' that of the 'unhinged woman.' 'Booktokers' are influencers who use TikTok and other platforms to share contents about books and reading in general. Among the categories they created that of the 'unhinged woman' fascinates readers, especially those of Gen Z (Shunyata 2023). The definition of 'unhinged woman' is still debated. Some refer to those women as unstable, mad, emotionally charged, immoral, insecure. Milan Hall (2022) contends that "people are tired of the typical success stories. They want to see someone completely fall and slowly recover with visible scars from the fall." She further explains that the 'career woman' trope is overdone: "a lot of women view the unhinged woman as being similar to the voice in the back of their head. She

explores the things that one may keep hidden such as weird hobbies and interests.”

‘Unhinged women’ stand in stark contrast to the women of the 1990s and early 2000s who achieved success via hard work. They owe their significant resonance with contemporary female readers and their lifestyles, as well as the influence of the fourth wave of feminism, which emphasizes the value of sisterhood and individual independence. Under pressure to balance having a career, marry, have children, and answering all the expectations contemporary society is putting on women, it is not surprising that a lot of contemporary women readers identify themselves more to the ‘unhinged woman’ than to the ‘career’ one. The ‘unhinged woman’ is also “the antithesis to the trend of waking early, working out, and being the best version of oneself” (Shunyata 2023). ‘Unhinged women’ are symbols of uncertainty in an uncertain world. The platform Goodreads has a long list of novels (1,727 titles)¹⁰ under the label of ‘unhinged woman:’ at the top stands Ottessa Moshfegh’s *My Year of Rest and Relaxation* (2018), immediately followed by Mona Awad’s *Bunny* (2019), Eliza Clark’s *Boy Parts* (2020) and Chelsea G. Summers’s *A Certain Hunger* (2019). Among the numerous titles, there are also the other two novels of Murata Sayaka translated into English, namely *Convenience Store Woman* and *Earthlings*.¹¹ Yet, Murata’s women protagonists articulate one of the major features of the ‘unhinged woman,’ the difficulty of fitting with their realities. As Nakazawa (2018) and Endō (2019) have noted, and as I previously wrote, Murata’s female characters exhibit deviant behaviors and try to adapt the environment they inhabit, but they end up deviate again; they question what is normal and what is not and are frequently led to think that either they are on the wrong side, or they do not understand why people around them think differently (conforming to norms without doubting them). A similar pattern recurs in *Life Ceremony* too, with Miho wondering why people around her do

¹⁰ The list can be found here: <https://www.goodreads.com/shelf/show/unhinged-women> [last accessed on 14/01/2024].

¹¹ Recently, readers and scholars have started to rethink *Convenience Store Woman*’s protagonist Furukura Keiko more as a person with ASD. Considering the several features that characterize an ‘unhinged woman,’ it won’t be surprising if a person considered as such articulates behaviors in the spectrum. That said, only a few openly mentioned Furukura Keiko as a person within the ASD. On the Hayakawa page Note, the Japanese critic Yano Yoshihiro list Murata’s *Convenience Store Woman* and Imamura Natsuko’s *Kochira Amiko* (2010; *This is Amiko, Do You Copy?*, translated in English by Yoshio Hitomi in 2023) as two ASD novels [see: <https://note.com/yanotoshihiro/n/ne53702b7e9be> last access on 9/09/2023]; similarly, the writer Horikoshi Hidemi analyses this aspect on Ohtabookstand [see: <https://ohtabookstand.com/2022/07/careculture-07/> last access on 9/09/2023].

not remember things in the past were different, or do not question why, and how, social norms have changed so fast. Miho is emotionally charged and insecure, continually changing social norms mirror society's uncertainty. She momentarily finds stability in the act of eating Yamamoto's flesh-derived meatballs, a grotesque but comedic situation. Maybe the readers will not entirely relate to her, but they would to her 'living day by day' due to uncertainty.

Ono Miyuki's protagonist Rita, on the other hand, reminds of an 'unhinged woman' in that she is neither a privileged one nor a 'successful woman,' but she is emotionally charged and ends up destroying herself. Rita has been subjected to male violence, and she has a disregard for the well-being of people living in the GDF. She does not aspire to be a better version of herself, and as discussed in the third paragraph her act of care is primarily driven by curiosity – having sold her flesh body, she is now an unemployed girl with a lot of spare time. She destabilizes hegemonic powers. She has sold her body several times: as a woman, she prostituted, selling her body, to make a living; as a human being, she has sold her organic body to have a cybernetic body. As a cyborg, she challenged several barriers: woman/man, human/nonhuman, object/subject. Rita's final decision to destroy herself for Nina's sake leads her to break two last barriers: the glass one that separates the GDF from the external, polluted world, contaminating it, and the space-temporal one, as posting her last photo on the social network will make her be remembered as the person who denounced the boss of a big company. She turns into a new feminist icon, and self-destruction might be the ultimate act of an 'unhinged woman.'

Both Miho and Rita live an uncertain life: socioeconomic, political, or environmental changes that precarious their realities, do not promise stability. They cannot dream of a perfect life, in their experiences there is no room for imagining what the future will be. They live day by day and are representative of present uncertainty.

4. Conclusion

Life Ceremony and "Selling the Body" depict different future scenarios where the human being as we know it ceases to be as it is. Both novellas can be read through different approaches: generational struggle, postapocalyptic, socio-economic, political, psychoanalytic, revolutionary, or evolutionary. They are speculative fictions that answer to multiple contemporary crises, confirming the

idea that dystopias are “politically conscious of current challenges” (Serrano-Muñoz 2021: 1347).

Defamiliarizing familiar tropes, they mirror present precarity and lead the readers to experience the uncanny. In both novellas, the uncanny rises from the uncertainty about whether the future developments and the issues regarding the human being and its ontology would concretize. They can be read as text belonging to the ‘literature of abjection,’ that according to Kristeva (1982: 208) represents “the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses.”

The ‘consumed bodies’ described within these narratives materialize the anxieties of the present. Is the human being really at risk of extinction?

Will it reproduce itself through government programs that incite insemination, or will it see a duplication of itself through a fusion with the mechanical other? And in that case, who will be the ‘original,’ and who the ‘double’? The disassociation of the self from the body seems to unite both narratives: in *Life Ceremony*, all people are ‘meat-to-be,’ therefore they are obliged to see their bodies as objects intended for food consumption and must distance themselves from them; in “Selling the Body” all bodies, whether flesh or mechanical, are merely temporary and interchangeable cocoons doomed to be consumed, and interrupt the continuity among gender, heterosexual norms, and female sexuality.

The bodies described in these texts are as monstrous as those questioned by Nakamura – nowadays, the healthy body of Japan is haunted by depopulation and contamination. The ‘consumed bodies’ collectively constitute “the nation, as something inseparable from the national body politic” (Nakamura 2015: 2).

Picking up on Napier’s statement quoted in the introduction that modern Japan was marked by “the equation of modern industrial life with an anti-human world” (1996: 185), it is possible to argue that contemporary Japan is marked by the equation of hyper capitalistic life (and its consequences) with a posthuman world. As the citizens of modern Japan witnessed “the lack of control over one’s fate, a sense of omnipresent powers, and the increasing awareness of technology’s dehumanizing effects” (1996: 188), so do the citizens of the new millennium Japan. As Halberstam and Livingstone (1995: 4) contend, “posthuman bodies do not belong to linear history. They are of the past and future lived as present crisis.” A hundred years have passed since the period Napier refers to, but the anxieties people feel remain the same, and the human body remains the primary ground of investigation.

Acknowledgements I am grateful to the two anonymous reviewers for the precious suggestions. I also owe strong thanks to Prof. Kristina Iwata-Weickgenannt for prompting me to think about the possibility of the protagonists of Murata Sayaka as people with ASD. Finally, I would like to thank Martina Gervasi, the student who introduced me to the trend of ‘unhinged women.’

References

- Baccolini, Raffaella. 2012. “Ursula K. LeGuin’s Critical Dystopias.” In M. Keith Booker (ed.), *Critical Insights: Dystopia*, 37–53. Ipswich, MA: Salem Press.
- Balsamo, Anne. 1996. *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham and London: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brown, Steven J. 2010. *Tokyo Cyberpunk. Posthumanism in Japanese Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalyses*. New York: Routledge.
- De Fren, Allison. 2009. “Technofetishism and the Uncanny Desires of A.S.F.R. (art-sex-fetish-robots).” *Science Fiction Studies* 23(3), 404–440.
- Dumas, Rachel. 2018. *The Monstrous Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Endō, Toshiaki. 2019. *Disutopia fikushon ron. Akumu no genjitsu to taiji suru sōzō ryoku – Is this the life we really want? (On Dystopian Fiction. Imagination Confronting Nightmare Reality – Is this the life we really want?)*. Tōkyō: Sakushinsha.
- Halberstam, Judith, & Ira Livingstone (eds.). 1995. *Posthuman Bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Harada, Kazue. 2022a. *Sexuality, Maternity, and (Re)productive Futures. Women’s Speculative Fiction in Contemporary Japan*. Boston: Brill.
- Harada, Kazue. 2022b. “Cannibalistic Space and Reproduction in Japanese Speculative Fiction.” In Mina Qiao (eds.), *Into the Fantastical Spaces of Contemporary Japanese Literature*, 71–93. London: Lexington Books.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

Hall, Milan. 2022. "The New Girlboss: The Unhinged Woman." *Nubian Message*, 14 October 2022. <https://www.thenubianmessage.com/2022/10/14/the-new-girlboss-the-unhinged-woman/> [last accessed on 09/09/2023].

Iida, Yūko. 2020. "Saiseisan – seishoku no saihaichi ni mukete. Gendai josei sakka ni yoru itsutsu no jikken" ("Towards the relocation of reproduction and reproduction: Five experiments by contemporary female writers"). *Nihon bungaku* 69(11), 12–22.

Ishida, Hitoshi. 2023. "Disutopia de kuia na nihongo bungaku he" (Towards a Dystopian and Queer Literature in Japanese). *Waseda daigaku kokusai bungakukan jōnaru* (Journal of Waseda International House of Literature) 1(1), 41–44.

Kristeva, Julia. 1982 (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil. Transl. Leon S. Roudiez, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Mohr, Dunja M. 2005. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson: McFarland.

Murata, Sayaka. 2022 (2019). *Seimei shiki*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha. Transl. J. Tapley Takemori, *Life Ceremony*. London: Granta.

Nakamura, Miri. 2015. *Monstrous Bodies. The Rise of the Uncanny in Modern Japan*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Nakazawa, Tadayuki. 2018. "Murata Sayaka no 'monogatari' to 'watashi.' Datsu (nijyūseiki nihon) bungaku-shi shiron" ("Murata Sayaka's 'narrative' and 'I:' an essay on (21st century Japan) de-literature history"). *Bungaku +* 1(1), 194–209.

Napier, Susan J. 1996. *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. London & New York: Routledge.

Ono, Miyuki. 2020. *Karada o uru koto (Selling the Body)*. On Note: <https://www.hayakawabooks.com/n/n7828d7d03c07> [last access on 9/09/2023].

Qiao, Mina (ed.). 2023. *The Coronavirus Pandemic in Japanese Literature and Popular Culture*. London: Routledge.

Saitō, Minako. 2018. *Nihon no dōjidai shōsetsu (Contemporary Novels of Japan)*. Tōkyō: Iwanami shinsho.

Serrano-Muñoz, Jordi. 2021. "Closure in Dystopia: Projecting Memories of the End of Crises in Speculative Fiction." *Memory Studies* 14(6), 1347–1361.

Shunyata, Kaiya. 2023. "Booktok's infatuation with 'sad girl' novels is as complex as the book themselves." *Daily Dot*, updated on 26 July 2023. <https://www.dailydot.com/unclick/booktok-sad-girl-novel-feature/> [last accessed on 09/09/2023].

Tensor Posadas, Byron. 2018. *Double Visions, Double Fictions. The Doppelgänger in Japanese Film and Literature*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Specchio, Anna. 2018. "Eutopizing the Dystopia. Gender Roles, Motherhood and Reproduction in Murata Sayaka's *Satsujin shussan*." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* (4), 94–108.

Specchio, Anna. 2020. "No Sex and Paradise City: A Critical Reading of Murata Sayaka's *Shōmetsu sekai* 消滅世界 (2015)." *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies* 24(2), 373–396.

Specchio, Anna. 2022. "Women and Queer Kinships: Matsuura Rieko, Fujino Chiya, and Murata Sayaka." In Rebecca Copeland (eds), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women*, 209–223. Tōkyō: MHM Japan Documents.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.

From futuristic center to lifeless periphery: Tokyo in three dystopian narratives from post-Fukushima Japan

Giulia Colelli
University of Bologna

Abstract Reflections on the collective traumas that have shaped Japan's more recent history (primarily the triple disaster of Fukushima) have ignited a new boom in dystopian productions that have achieved an unprecedented success. These narratives explore themes that deal with the erosion of the ecosystem in which humans live – but also of the human body itself. However, it is not only human beings who play a part in some of these dystopias: the city of Tokyo also plays a key role within them. The purpose of this paper is to explore this peculiar role of Tokyo in three selected case studies: namely, *Adou* (2021-) by Amano Jaku, *Soundtrack* (2003) by Furukawa Hideo, and *The Emissary* (2013) by Tawada Yōko. Destroyed and rebuilt in multiple media productions over the last seventy years and at the center of psychedelic futuristic visions, Tokyo becomes either a swarming center of human life or an abandoned wasteland, an urban skeleton that stands as a reminder of the impending or preceding catastrophe, forcing the reader to think about the actual future of our urban spaces – and whether it will include us humans or not.

Keywords dystopia; Tokyo; city in literature; spatialization; cityscape

1. Introduction

For a couple of centuries now, the urban space has been one of the most used settings for stories that, across several genres, wish to explore the human condition and how it has been shaped by modernity. The city and its often fragmented, chaotic space are a privileged tool for observing and representing the inner dilemmas and reasoning of characters – from open and clear streets to dark and dangerous alleys.

Ever-changing and evolving along with the human protagonist, the city becomes a mirror held up to reflect on the individual as well as on the society, a material text that can be read and interpreted in different ways. Tokyo, among others, is one of the most represented and explored cities in literature and mainstream media – a metropolis that has gained more and more popularity

even outside its country since the end of the Second World War, becoming instantly recognizable also to Euro-American audiences. Often subjected to an exoticizing and orientalist gaze, Tokyo has been one of the most popular settings for both Japanese and non-Japanese science fiction and dystopian narratives since the 1950s, becoming maybe the ‘most fictionally destroyed’ city in the world.

The aim of this paper is to observe how Tokyo has been represented in selected dystopian works published in Japan after the beginning of the new millennium – from a sprawling metropolis, a futuristic center teeming with life, to an empty and lifeless periphery. To do so, I will consider the city as a relevant or even main character, appearing metonymically in the narrative through the crowd, as inspired by Lehan’s *The city in literature: an intellectual and cultural history* (1998: 8). After a brief introduction on the new relevance of dystopias in recent years and the increase in popularity of the genre, the second section of this article will delve into the chosen research approach, focusing in particular on the concept of *spatialization* (De Fina 2009; Doloughan 2015) and on the urban space as a dystopian space, both as center and as periphery, drawing on the studies of Tulumello (2015) and Ladiana (2017). Lastly, the paper will then focus on Tokyo and on its particular history before presenting three case studies: *Adou* (*Adou*, 2021-), a manga still in serialization by Amano Jaku, *Soundtrack* (*Saundotorakku*, 2003), a novel by Furukawa Hideo, and lastly *The Emissary* (*Kentōshi*, 2013), a novel by Tawada Yōko.

2. The return of dystopia

Dystopias are a specific genre of speculative fiction that imagine a world worse than the one the author and intended reader live in. A world that, while being objectively worse, has its roots in issues and problems that are already part of the society that the work has been aimed to, serving therefore as a ‘warning’ or an ‘alert’. According to Gregory Claeys, dystopia “describes negative pasts and places we reject as deeply inhuman and oppressive, and projects negative futures we do not want but may get anyway” (2017: 498); precisely because of their nature, they thus offer a privileged insight into the anxieties and fears of contemporary society.

Literary dystopia in all its different media iterations has a precise task (Claeys 2017: 501): educating and warning the audience about issues and conflicts that are already happening in the present, inspiring readers to act,

raising awareness about the consequences of human activity on the planet, and imagining possible futures that encourage a more sustainable way of living.

In recent years, the genre has experienced unprecedented popularity, moving from niche to mainstream media and generating a widespread public engagement at a global level. For the first time, dystopian imageries have crossed the boundaries of the genre, targeting a wider, more generic audience; dystopian and speculative fiction is no longer for hardcore sci-fi fans only, but aims at reaching a public that is as wide as possible.

There might be several reasons behind this increased and almost unexpected popularity, among which the ever-decreasing gap between the time of the catastrophe imagined in the text and the time of the actual lived experience of authors and readers seems to play a prominent role. If earlier and more ‘traditional’ dystopias imagined a worse future a century or more after the time in which they were written, today’s fictional apocalypses often imagine “human society as it could be in a near future or in an alternative present, providing that some of its features (for instance, mass surveillance, digital technologies, or overpopulation) are increased” (Malvestio 2022: 28). The catastrophe is no longer a warning for the generations to come but becomes a condition that is already present and that humans have to deal with.

Another recent development for dystopian imageries is their crossing not only of genre boundaries, but also of national borders. Even if the most renowned dystopian works come from the Anglo-American tradition, in recent years dystopian texts have been popularized all over the world and productions from those cultural areas that are usually considered as ‘periphery’ have in some cases entered the global mainstream market. Specifically in the case of Japan, the traumatic experience of the triple disaster of Fukushima in 2011 triggered novel considerations about the role of literature as testimony in the public and in the intellectual sphere, as well as new reflections on the precarity of the balance between the human species and the surrounding environment. These ideas made way not only for what is usually considered “post-Fukushima literature” in general, but also for a new influx of dystopian works of fiction across different media: literary prose, poetry, but also manga, anime, cinema, and television series.

However, this recent increase in popularity should not be interpreted as a lack of a precedent tradition – works of speculative fiction, whether utopian or dystopian, have been produced in Japan since the genre was introduced in the country through translations of European and American sources (Moichi 1999: 90-91). Furthermore, the rising of anxieties tied to the contamination, mutation,

disintegration of the body in Japan is also linked to two traumatic historical events: the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki that forever marked the country's collective memory. These fears, therefore, have been present in Japanese culture since the end of World War II, and have 'only' been exacerbated by the 2011 Tōhoku triple disaster first, and by the COVID-19 pandemic more recently, along with new anxieties about environmental collapse and climate change.

Due to their nature and to the characteristics of the genre as a whole, dystopian narratives reflect what humans fear the most in a specific time frame and cultural context – they hold a mirror in front of us that shows a terrible future that “we do not want but may get anyway”, to quote Claeys (2017) again. Therefore, dystopias are a powerful instrument that makes it possible to analyze and rethink societies by offering us an insight on our collective fears, forcing us to question the position of the human in our planet and ecosystems – including the urban space.

3. Moving through the city: ‘space’, ‘spatialization’, and the dystopian urban space

As Richard Lehan addresses in the introductory chapters of *The city in literature: an intellectual and cultural history*, the (modern) city has been an imposing presence throughout the last three centuries of cultural history (1998: 3). Not only a vibrant backdrop on which actions and characters can be projected, the metropolis becomes also an independent, living entity that can either welcome or swallow the unassuming protagonist.

The way that characters move in the narrated space of the city has been studied thoroughly, but in recent years the focus has shifted from temporality and causality to a re-examination of “the potentials of space and place in helping to constitute narrative domains” (Doloughan 2015: 1). This shift, according to Anna De Fina, is also due to a reconfiguration of the concept of space brought on by globalization; displacement, deterritorialization, and the redefinition of power relationship between ‘centres’ and ‘peripheries’ have made necessary in narrative analysis a rethinking of seemingly granted or universal concept such as ‘space’ and ‘place’ (2009: 109).

De Fina, in particular, proposes the notion of *spatialization* as a key process through which “space is invested with social meaning” (2009: 126) by individuals, groups and institutions. While her research focuses on spoken

utterances and retelling of past experiences, Fiona Doloughan extends this idea to literature, and to the construction of space in written, literary texts:

[...] the places in which the characters are located and the spaces that they traverse carry meanings, meanings constructed by reference to particular social and political geographies as well as in relation to the identities of the characters. (Doloughan 2015: 2)

Space, therefore, is used by authors to encode “certain models of the story world” (De Fina 2009: 113), creating a literary landscape that is not only *passed through*, but that has a certain degree of agency in itself, influencing the life and livelihood of the characters of the narrative. It is then on the readers to decode the meanings carried by spaces and places and understand the movements traced within the plot.

In the dystopian texts presented in this contribution, the urban space of the city plays a significant role. At times envisioned as a futuristic metropolis in full bloom or at the brink of collapse, at times imagined as an inhospitable wasteland that serves as a memento and testimony to what once was, the city in speculative fiction provides more than a setting. It encodes precious information that lets the reader infer what happened to make the fictional world a different (and worse) iteration of the one they live in – even when it is not explicitly stated. In the selected texts, in particular, the urban space can be considered a manifestation of the corruption, contamination, and erosion of the human body – one of the many themes that these narratives deal with.

In analysing the dystopian space of the city, this paper borrows some key concepts from the field of Urban Studies, in particular from the works by Daniela Ladiana and Simone Tulumello. These scholars, among many others, have reflected on how the configuration and re-configuration of the city in recent years has given birth to new, ‘dystopian’ landscapes in the real urban spaces of cities around the world. The metropolis becomes then a “space of fear” (Tulumello 2015) structured around flows of capital, goods, people, information – “objects of competitiveness and productivity” (Ladiana 2017: 619). Fear of crime, violence, and invasion from an ever-shifting ‘other’ have permanently reshaped the contemporary urban landscape into a sort of hyper-guarded fortification (Ladiana 2017: 622), resulting in a conscious delineation of limits and borders that draw an alternative map of the city, excluding precise areas and categories of citizens.

Architecture can become, then, a means to enact discriminatory practices and to express power – a vehicle of social exclusion. This happens, according to Tulumello (2015), through three precise architectural and urban elements:

1. the *enclosure*: “secluded spatial forms” (259) that are either the result of voluntary seclusion or forced exclusion of certain demographics: rich and affluent gated communities on one hand, ghettos, camps, and slums on the other.
2. the *post-public space*: a space that is built to mimic the appearance of public space but is free of the perceived dangers of it through means of surveillance, fortification, and gentrification – limiting at the same time “active practices of citizenship” that lay outside consumerism (260).
3. the *barrier*: a calculated interruption of an urban infrastructure that limits the availability of interconnections between specific “nodes” of the city, successfully limiting the movements to and from certain neighbourhoods inside the city (260).

All these elements, together with the progressive disappearance of public space and of its civic role, merge to create what we can call “urban dystopias” (Ladiana 2017).

These studies deal with real urban spaces and analyse trends that have been shaping the contemporary world. It is therefore interesting to observe how these changes in the structure of the city are represented and reimagined in dystopian texts. After all, as stated before, dystopia stems from inequalities and issues that are already inherent in the society we live in, using the narrative devices of abstraction and extremization to bring them to our attention and spark a reflection in the reader.

Of course, the city and its representations have been observed from several different perspectives. The approach chosen for this article is to look at the urban space through the *crowd* – a living, vibrant, ebbing embodiment of the city – following Lehan’s (1998) approach:

The city often presents itself metonymically, embodied by the crowd. We look through the crowd [...] to the city. [...] Each crowd offers a way of reading the city. [...] From Defoe to Pynchon, the ways of reading the city offer clues to ways of reading the text, urban and literary theory complementing each other. (Lehan 1998: 8-9)

Starting from this theoretical and interdisciplinary foundation and the taxonomy it provided, this paper aims to examine how one city in particular has been represented in recent dystopian narratives: Tokyo, the capital of Japan. While a thorough analysis of its history and characteristics would be beyond the scope of this paper, the next paragraph will provide a brief and certainly not exhaustive overview of the historical contingencies and literary significance of one of the most studied and imagined cities in the world.

4. Built, destroyed, re-built, destroyed again: Tokyo and its countless iterations

In his book *Imaginary Athens: urban space and memory in Berlin, Tokyo, and Seoul*, Chun Jin-sung defines Tokyo as a “discursive formation of sorts” (2021: 173) – a city characterised by a complicated stratification: of buildings and cement over waterways, of memories, historical events, ideas and literary retellings. A city that in its perpetual change and in its being outside of “ready-made urban narratives” (Waley 2013: 331) has fascinated writers and scholars alike, becoming a material representation of hope, nostalgia, fear, a canvas on which “its story can be rewritten any number of times” (Mansfield 2016: 194).

Tokyo, formerly known as Edo, has been the economic and cultural center of Japan for centuries, and its consecration as the actual capital of the country at the beginning of the Meiji period (1868-1912) only strengthened its role as a centripetal core, “where discourses on Japanese national identity and history are generated and interact” (Thornbury & Schulz 2018: VII). The changes in the domestic politics of the country, the opening of the borders, and the consequent encounter with Europe and America (and their colonial endeavours) pushed Japan toward a forced modernization and a reconstruction of Edo, both materially and ideally, into an imperial capital befitting of that name:

Having suddenly transformed into the imperial capital where the emperor resides, Tokyo had to be rebuilt into a space that would visually convey Japan’s new state ideology. [...] To impart a modernized impression to foreigners and convince them to revise unequal treaties, the Meiji government decided it was necessary to change the capital’s landscape and took the lead in launching renovation projects. (Chun 2021: 172-3)

This grandiose project was to be achieved not by simply modernizing Edo into a new version of itself, but through the reinvention of the urban space into what

would then become Tokyo, a “newly historicized space” (Chun 2021: 173) that would impress a modern, efficient, and radically different image upon the city. From its origin, then, Tokyo has been a city of re-building, re-construction, re-imagination, both as a physical landscape and as a concept, an idea of what the capital city should look like to meet the expectations of foreign visitors. At its core, there lies a fragmented and ambiguous identity (Chun 2021: 174), thorn between its feudal and yet already very urbanized past and Euro-American modernity.

However, throughout its history, Tokyo’s urban space was re-built and re-imagined not only as a way to reinvent its image and significance both at a national and international level. The city has been destroyed multiple times, either by natural or man-made disasters, and every time it has been rebuilt into a new iteration of itself – assimilating this constant change and impermanence of buildings and landmarks. Throughout the several calamities that struck the city, of which the Great Kanto Earthquake of 1923 and the WWII air strikes are the most widely known, several symbols of national history and identity, such as the Imperial Palace and the Meiji Shrine, were destroyed and then rebuilt again. As Barbara Thornbury and Evelyn Schulz concisely write in the introduction to their volume *Tokyo: memory, imagination, and the city* (2018),

Twice massively destroyed (by earthquake and war) and rebuilt during the twentieth century— and, for decades now, willingly tearing down and rebuilding in the name of progress— Tokyo today is a place where objects of recollection are perhaps fewer and harder to recognize than those of other major cities. (Thornbury & Schulz 2018: VIII)

Hence, it is no coincidence that in several popular media published during the postwar period Tokyo appears, once again, as a destroyed city – by another natural disaster, war, or a non-human entity that attacks the city. The image of the capital burned to the ground in the days after the bombings comes back over and over again, haunting the memory of those who fled into the countryside and came back to “the charred remains of a hecatomb” (Mansfield 2016: 134). It superimposes itself over the new buildings, train tracks, infrastructures that began to rapidly appear during the economic boom – leaving a lingering fear in its wake. Among the cultural productions that re-elaborate these urban anxieties we find some of the ‘new classics’ of Japanese dystopia and Sci-Fi: *Gojira* (1954, directed by Ishirō Honda) and all its sequels and spin-offs, the SF novel *Nihon chinbotsu* (1973) by Komatsu Sakyō, and the manga (and then animated movie) *Akira* (1985) by Katsuhiro Ōtomo.

Thus, Tokyo becomes “a canvas on which to project larger issues of capitalist excess, national belonging, and personal identity” (Pendleton 2018: 48), but also an entity that becomes alive and sentient through its people – the crowd, “ebbing and flooding, great waves of people washing around the buildings, rushing through the channels, and pouring back out again” (Waley 2009: IV).

The next paragraph will present three different cultural productions written after the turn of the millennium that feature Tokyo as more than just a setting. I argue that in all these texts the city is more than a simple background on which the characters are projected; instead, it is a character in its own right – appearing metonymically through the crowd (or its absence) and playing a distinct role in defining the dystopian imaginary that these texts draw from. Furthermore, I will also analyse how these dystopias experiment with the concept of Tokyo as a “center”, either by exaggerating the magnetic and centripetal power of the metropolis up to the brink of collapse or by reversing it completely, transforming one of the biggest cities in the world in a desert, lifeless wasteland.

5. From centre to periphery: three case studies

The texts presented in this section will follow a symbolic route through different ways of reimagining Tokyo in a dystopian setting, moving from a lively and vibrant urban centre to an abandoned and lifeless periphery. In all three works, the city is a dominant presence even when not directly referenced, looming over the characters and their disjointed lives.

5.1 Tokyo alive, vibrant, contaminated: *Adou* (2021-) by Amano Jaku

The first cultural production selected is *Adou* (original title 亜童, *adou*), a serialized manga by Amano Jaku, published since 2020 in *Gekkan Young Magazine* and then collected in volumes by Kōdansha. The plot revolves around the titular *adou*: orphaned, often terminally ill children that have been selected as test subjects for human and plant cells fusion. These secret experiments are carried out to create new ‘biological weapons’ – a genetically modified ‘seed’ is implanted in the body, and the subjects’ DNA is rewritten and fused to that of the chosen plant. The result is an incredibly powerful and at the same time deeply hybrid body, that can mutate and partially transform into a plant on command.

This process does not grant a successful result: in some children the fusion does not happen, and they are (literally) discarded. Others become violent and uncontrollable – the plant takes over, and eventually erodes and consumes not only their bodies but also their humanity, as happens to Rin, a secondary character: “Even if it can take care of the wounds, the plant is already part of her and can no longer be taken away”¹ (Amano 2021: 56, cfr. fig. 1), and “Perhaps one day ... the plant will devour her whole body” (58-59).



Figure 1: *Adou* vol. 3, p.56. © 2021 Amano Jaku, Kōdansha

Adous are not considered ‘humans’ by the government: there are no records of them at the registry office, nor are there any other documents that can prove their existence and role in society. Thus, they do not exist as ‘people,’ but only as experiments, as test subjects to be eliminated when no longer useful or out of control.

The manga is set in a futuristic Tokyo in a future not too far from our present – technology has evolved, but (apart from the DNA fusion process) not in unimaginable ways for the average citizen: impossibly tall skyscrapers loom over the city centre, while self-driving vehicles work as bars and clubs on the move, and every person has their own portable devices that are both a phone and a tool for identification and payment. However, Amano leaves no space for illusions: impoverished neighbourhoods – recognizable by narrow streets and crowded one-story buildings – are not too far from the glamorous and shiny entertainment district, marking a clear separation between the rich and the poor and creating “spaces of urban exclusion” (as mentioned in paragraph 3).

The city has changed radically, not only in architecture but also in population: twenty-five years before the beginning of the story a new immigration law was approved, letting in an increasing number of foreign

¹ All translations into English in this paper, unless specified, are by the author.

nationals and creating a melting-pot of cultures and languages – a striking contrast with the idealized but nonetheless popular contemporary image of Japan as a monoethnic society.

The crowd in *Adou* is therefore a multi-cultural, buzzing, and agitated entity, only seconds away from revolting. From the first pages, the reader moves through an overcrowded marketplace following the erratic movements of the main character: Eight, a young *adou* who escaped confinement and finds himself wandering through Tokyo for the first time in his life (cfr. Amano 2020: 7-10). Through his eyes, the crowd is both fascinating – with its endless movement of different people, clothing, languages – and fearsome, an untamed beast or hive-mind of sort that threatens to swallow the boy whole.



Figure 2: Following Eight. *Adou* vol. 1, p.8. © 2020 Amano Jaku, Kōdansha





Figures 3 and 4: Lost in the crowd. *Adou* vol. 1, p. 7 and 10.
© 2020 Amano Jaku, Kōdansha

Tokyo, coming alive through its crowd, becomes a reflection of the hybrid figures at the centre of the manga: both complex creatures, made up of different ‘souls’ living in a single, contaminated body, the city and the *adous* are symbols of a hybridization caused by an external cause – which is the core theme around which the story of Eight and his friends revolves. While they are chased by the army and government as outlaws, this evident link between *adous* and the urban space also functions as a legitimization of some kind. Even if they are not perceived as humans but as an undefined ‘other’ that transcends species boundary, they can always claim their place in the contaminated, vibrant, and dangerous Tokyo portrayed in the manga.

5.2 On the brink of collapse: *Tokyo in Soundtrack* (2003) by Furukawa Hideo

The second text presented as a case study is *Soundtrack* (2003, original title サウンドトラック, *Saundotorakku*), by Fukushima-born author Furukawa Hideo. The novel – long enough to be divided into two volumes in the original edition – brings the reader in a world temporally close to ours but transformed by the catastrophic effects of climate change. The story follows the two main characters, Touta and Hitsujiko, from their childhood, spent on an apparently

deserted island after a shipwreck, to their adolescence and return to an overheated, polluted, almost claustrophobic Tokyo.

While the novel explores several different themes, from the struggle between youth and adulthood to the power and meaning of dance and music, the dystopian and ecocritical elements remain relevant even twenty years after its initial release in Japan. For the purpose of this paper, one section in particular will be analysed – a chapter simply titled “0”, in the second half of the novel, where the reader finds out what happened to Tokyo and what triggered the catastrophic changes that would bring it to the edge of total collapse. Interestingly, the year when it all begins in the novel is 2009, but many events and situations might feel familiar to readers after the height of the Coronavirus pandemic in 2020 and 2021 – if not prophetic, as the author himself has stated in an interview with *Japan Forward* (Furukawa 2022).

In the first passages, Tokyo is already enveloped in a suffocating, murderous heat (“殺人的な熱波”, Furukawa 2003: 355), and the natural flow of seasons has been irrevocably disrupted – summer 2009 starts on March 21st in the city:

二〇〇九年三月二十一日、東京の夏が始まる。その夏は例年の猛暑とはちがって、東京の秩序のすべてを一瞬に、終わらせる。殺人的な熱波がただけしい勢いをふるって、文字どうりの殺人劇をもたらす。

[中略] 局地的な集中豪雨は都心に頻発していた。互換にじかに攻撃を加える、不快な暑さが已まず生じた。(Furukawa, 2003: 355)

On March 21st, 2009, summer started in Tokyo. The heat was unprecedented and brought any idea of ‘normal climate’ to an end. A murderous heatwave enveloped the city with the strength and violence of a genuine tragedy. [...] Heavy rains continuously hit the city, making it stuffy and unlivable.

Due to the relentless heat, electricity and air conditioning systems become essential, both for humans and for the correct functioning of machines in factories and hospitals – but the additional heat generated by air conditioning makes the situation worse, and soon enough the temperature on the ground of Tokyo, mostly covered in tar and cement, reaches the astonishing temperature of 60°C (356). To prevent explosions, citizens start leaving their cars turned on and with cold air at full power even when not in use, adding more and more sources of heat to the already struggling city environment. At the beginning of ‘the end’, therefore, the crowd appears in the text through the heat trails left by

every single person by using their cars, their air conditioners, their electrical equipment, all now needed for survival:

そのために自動車は東京の都市部に対して二十四時間の排熱をつづけた。コンジューによる建物の排熱があり、不法移民を含める二千万都民の、人間の排熱もあった。生きて活動すれば人間は当然、熱を発する。(Furukawa 2003: 356)

So, cars radiated heat in the whole of the urban area of Tokyo at all hours. Then there was the heat coming from the buildings, and finally the heat coming from the twenty million people (including illegal immigrants) that lived in the city, and that by simply going on with their daily life generated more and more warmth.

By moving around through the boiling streets, the citizens of Tokyo transform into an ebbing wave, a never stopping tide that parallels the ‘heatwave’ engulfing the city and bringing it on the verge of collapse.

However visible or invisible (“可視” or “不可視” in the original, 357), the changes in the climate are evident, and they bring forth even more dire consequences. Tokyo becomes a ‘heat island’ – palms start growing in the streets, while tropical mosquitoes arrive through aircrafts landing at Narita airport and invade the urban space, now hot and humid enough to ensure their survival. The swarms of insects and their potential danger are not noticed in time, and outbreaks of malaria, dengue, and other illnesses severely impact the population, triggering extreme responses from both the government and the citizens, including a plan for introducing bio-engineered, virus-resistant mosquitoes in the environment:

バイオ昆虫に対する不満は、ほとんど漏れて来なかった。生態系に及ぼされるはずの未知の影響は、すでに東京の生態系が未知の怪物化^{モンスター}を遂げているためにか、はなから無視された。(Furukawa 2003: 359)

There was almost no dissent on the use of bio-mosquitoes. The possible and yet unknown side effects on the natural world were ignored, maybe because Tokyo’s environment had already transformed in an unfamiliar monster.

Thus, Tokyo becomes alive, a sentient being that threatens its citizen’s survival by becoming a more welcoming home for other species – dethroning humans from their position of superiority over the environment and nature. This

monstrous metropolis takes shape a couple of scenes ahead, where a crowd of people infected with malaria or other deadly tropical diseases escape from hospitals and medical institutions to protest for their human rights in the last days of their life (“残り数日の命だからこそ人権を”, 401). Marching through the streets of Tokyo, the crowd of patients represents the full transformation of the city from the beating heart at the core of the country, lively and beaming with activity, to this sick and infected version of itself, overwhelmed by non-human entities and contaminated – still a “center”, but on the verge of full collapse.

5.3 A periphery of ruins: Tokyo in *The Emissary* (2014) by Tawada Yōko

The third and last case study is the 2014 novel *The Emissary* (original title 献灯使 *Kentōshi*, translated into English in the same year by Margaret Mitsutani), by Tawada Yōko, written in the aftermath of the Fukushima disaster and based on a previous short story, *The Island of Eternal Life* (不死の島 *Fushi no shima*, 2012). In this novel, Japan has been struck by a catastrophic event that remains unnamed throughout the text, but that is hinted to be another nuclear disaster, with ‘radiation’ and ‘mutation’ becoming taboo words in this post-apocalyptic society. The response from the government to the emergency is to isolate the country by closing down the borders and by forbidding both keeping in contact with other countries and using foreign words and language in everyday speech. Tawada consciously and clearly hints back to the *sakoku*, the period of forced isolation of Japan that lasted almost three hundred years until the late 1800s, going as far as imagining the old name of the capital, Edo, making a comeback – almost like a common (maybe unconscious) wish to go back to a pre-modern society.

The story is told from the point of view of the two main characters: Yoshirō, a man over a hundred years old, and Mumei, his frail but incredibly smart great-grandson. As a consequence of the catastrophe that struck the country, in fact, old people seem to have lost their ability to die, while children are born already sick and experience a continuous worsening in their health throughout their whole life, leaving to the elderly most physical labour. This inversion of roles makes it so that old people, who are responsible for causing these extreme living conditions, are forced to take care of their descendants and watch over them as their body keeps deteriorating right in front of their eyes and they become too weak to live.

In this fragile world, the soil and the air are polluted and contaminated, and life in what once was the metropolis of Tokyo is no longer possible. All the neighbourhoods and cities have been abandoned, and lie now as empty skeletons of what once was:

It had been years since he had been to Shinjuku — what was it like now? Billboards, far too gaudy to be overlooking ruins; traffic lights changing regularly from red to green on streets without a single car; automatic doors opening and closing for nonexistent employees, reacting, perhaps, to big branches on the trees that lined the streets, bending down in the wind. In banquet halls, the smell of cigarettes smoked long ago froze in the silver silence; at table after table in the pubs on each floor of multitenant buildings customers called absence caroused, drinking and eating their fill for a flat fee; with no one to borrow money the interest demanded by loan sharks rusted in its tracks; without buyers, mounds of bargain underwear grew damp and fetid; mold formed on handbags displayed in show windows now flooded with rainwater, and rats took leisurely naps inside high-heeled shoes. From sidewalk cracks stalks of shepherd's purse grew straight up, six feet high. Now that human beings had disappeared from this urban center, the cherry trees that had once stood demurely beside sidewalks, slender as brooms, had grown thicker around the trunk, their branches spreading boldly out in all four directions, their luxuriant green afros swaying gently back and forth in the breeze. (Tawada 2014a: 25-26, trans. Margaret Mitsutani)

Tokyo, no longer a liveable environment for humans, becomes inhabited by all sorts of non-human entities: rats and mould that take possess of human clothing and accessories, cherry trees that are now allowed to stand tall and grow, but also the ghosts of a society that has disappeared – the frozen smoke of cigarettes, the absence of customers. Nature takes back its space inch by inch, and humans relearn to live far away from the crowds and the electrical lights.

The city, once a point of arrival, a destination, a goal to accomplish, has lost its status as the 'center' and is now nothing more than a periphery, a place to leave as soon as possible if one is able to. Once again, Tawada plays with a role reversal: Tokyo, considered the economic core of Japan in real life, becomes a sterile and unprofitable land in fiction, while the countryside of Okinawa, Hokkaidō, and Tōhoku become the new economic and cultural centers of the country, producing fruits and vegetables, and becoming richer and richer. In this dystopian, post-apocalyptic world, the metropolis literally takes on the role of periphery, surrendering its status to real-life ones.

Those who choose to remain in Tokyo – mostly the elderly – continue their struggle against all odds and against an environment that gets progressively more poisonous and threatens to shut them inside their homes, but they are ultimately destined to watch as everything slowly deteriorates, unable to do anything or even just die. Tokyo becomes a wasteland, its once prized real estate now is a burden or even a death sentence for its owners, since prolonged exposure to the pollution that pervades the streets, the soil, the air, and the water can cause “multiple health hazards”:

Yoshiro had to admit it: what he had taught his grandson had been all wrong. He remembered telling the boy, “You can’t go wrong with real estate. Get yourself some land in a prime location in the middle of Tokyo and you’re fixed for life — its value will never go down,” but now that all of Tokyo’s twenty-three wards, including prime locations, were designated an “exposure to multiple health hazards from prolonged habitation” area, neither its houses nor its land had any monetary value. [...] Yoshiro’s wife Marika wasn’t the only one to abandon the house and land she had inherited in central Tokyo because she couldn’t find a buyer. (Tawada 2014a: 40, trans. Margaret Mitsutani)

At the same time, the idea of the metropolis, of its possibilities, and of the memories attached to it never leaves Yoshirō, who vividly remembers his former life and cannot accept its definite end. This fondness and regret for Tokyo, while reminding us of its now lost prestige and importance, also highlights its downfall, along with all the ideas of future, progress, and technology associated with it – so much that Yoshirō would rather disappear than let go of his past:

[...] just saying “Tokyo” aloud still excited him somehow, bringing back an enthusiasm for the city he couldn’t let go of, making the thought of Tokyo disappearing altogether so unbearable he thought he’d just as soon vanish along with it. (Tawada 2014a: 49-50, trans. Margaret Mitsutani)

However, not all hope is lost – the ones who will keep the idea of Tokyo close to their heart and will work for its reconstruction are also the same people who physically cannot die, and that will keep the city alive in their memories. After all, as Tawada herself said in the *Journal of Jours Tremblants*, a collection of short essays written in the days right after the earthquake that caused the nuclear incident at Fukushima, “a city is not the sum of all its houses, a city exists in our heads. That’s what makes it possible to rebuild it” (Tawada 2012: 96).

6. Conclusions

This contribution explored how the representation of Tokyo in different dystopian texts published in Japan after the turn of the millennium shifts alternatively between a futuristic center and a lifeless periphery. Furthermore, in all the texts presented as case studies the role of the city is not simply that of a background over which the protagonists move, but also that of a character in its own right. The analysis was approached through the concept of *spatialization* (De Fina 2009; Doloughan 2015) and a close reading of the texts that aimed at observing how the crowd moves through the fictional, dystopian urban space of Tokyo, inspired by Lehan's (1998) view of the crowd as a metonymic representation of the city.

After a short introduction on dystopian narratives and their recently increased popularity, the paper delved first into the theoretical background that informed this approach, and then moved on to drawing a non-exhaustive outline of Tokyo's recent history and its significance and representation in popular media during the postwar period. Specifically, the paragraph focused on the cycle of destruction, reconstruction and change that characterized the metropolis and that is "integral to the narratives of Tokyo in works of the imagination" (Thornbury & Schulz 2018: XIII).

Lastly, three case studies were presented: the manga *Adou* (2020-) by Amano Jaku, and the novels *Soundtrack* (2003, Furukawa Hideo) and *The Emissary* (2014, Tawada Yōko). In the texts, Tokyo is ever present – a sentient, living creature that keeps changing, responding to the struggles that its citizens face in their dystopian world by adapting its cityscape. Yet, the three iterations of the city in the manga and novels imagine a fictional Tokyo that is different every single time, and that can be placed on a continuum ranging from center to periphery: from *Adou*'s bustling and vibrant futuristic city to *The Emissary*'s abandoned ruins, with *Soundtrack*'s overheated and overpopulated metropolis falling in between – still at the center, but on the brink of collapse.

Through these representations of Tokyo in a more or less distant future, the reader is forced to reflect on the ties that the urban space of the city has with its human and inhuman inhabitants – and on how fragile the balance of the cityscape as an ecosystem is. By extremizing one or more issues that exist in the real-life version of the city, such as pollution, heat, humidity, or a wide gap between the living conditions and opportunities of lower and upper classes, these fictional Tokyos become not only a dystopian backdrop that sets the rhythm of the story, but also a call to action directed to the readers – which is, again, the main task of

dystopian narratives. Finally, if current-day Tokyo makes us “think about what it means to live in cities now” and “question our preconceptions about modernity and about urban life” (Waley 2013: 331), re-imagining Tokyo either as a centre or as a periphery forces us to think about the actual future of our urban spaces – and whether it will include humans or not.

References

Amano, Jaku. 2020. *Adou* 1. Vol. 1. Tokyo: Kōdansha.

Amano, Jaku. 2021. *Adou* 3. Vol. 3. Tokyo: Kōdansha.

Chun, Jin-Sung. 2021. *Imaginary Athens: Urban Space and Memory in Berlin, Tokyo, and Seoul*. New York: Routledge.

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.

De Fina, Anna. 2009. “From Space to Spatialization in Narrative Studies”. In James Collins, Mike Baynham, and Stef Slembrouck (eds.), *Globalization and Language in Contact Scale, Migration, and Communicative Practices*, 109–29. London and New York: Continuum.

Doloughan, Fiona. 2015. “The Construction of Space in Contemporary Narrative”. *Journal of Narrative Theory* 45(1), 1–17. <https://doi.org/10.1353/jnt.2015.0005>.

Furukawa, Hideo. 2003. *Saundotorakku* (Soundtrack). Tōkyō: Shūeisha

Furukawa, Hideo. 2022. “INTERVIEW | Hideo Furukawa: Beyond The Dystopia of ‘Soundtrack’ Interview by Stefania Viti”. *Japan Forward*, 6 August 2022, <https://japan-forward.com/interview-hideo-furukawa-beyond-the-dystopia-of-soundtrack/>. [last access on 04/08/2023]

Ladiana, Daniela. 2017. “Urban Dystopias: Cities That Exclude.” *International Journal of Sustainable Development and Planning* 12(04), 619–27. <https://doi.org/10.2495/SDP-V12-N4-619-627>.

Lehan, Richard Daniel. 1998. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5(1), 24-38. <https://doi.org/10.6092/ISSN.2612-0496/14532>.

Mansfield, Stephen. 2016. *Tokyo: A Biography. Disasters, Destruction and Renewal: The Story of an Indomitable City*. Tokyo: Tuttle Publishing.

Moichi, Yoriko. 1999. "Japanese Utopian Literature from the 1870s to the Present and the Influence of Western Utopianism." *Utopian Studies*, 10(2), 89–97.

Pendleton, Mark. 2018. "On Möbius Strips, Ruins, and Memory. The Intertwining of Places and Times in Hino Keizō's Tokyo." In Barbara E. Thornbury & Evelyn Schulz (eds.), *Tokyo: Memory, Imagination, and the City*, 45-67. Lanham: Lexington Books.

Tawada, Yōko. 2012. *Journal des jours tremblants précédé de Trois leçons de poétique: après Fukushima*. Translated by Bernard Banoun and Cécile Sakai. Lagrasse: Verdier.

Tawada, Yōko. 2014a. *The Emissary*. Translated by Mitsutani Margaret. New York: New Directions.

Tawada, Yōko. 2014b. *Kentōshi*. Tokyo: Kōdansha.

Thornbury, Barbara E., & Evelyn Schulz (eds.). 2018. *Tokyo: Memory, Imagination, and the City*. Lanham: Lexington Books.

Tulumello, Simone. 2015. "From "Spaces of Fear" to "Fearscape": Mapping for Reframing Theories About the Spatialization of Fear in Urban Space". *Space and Culture*, 18(3), 257–72. <https://doi.org/10.1177/1206331215579716>.

Waley, Paul. 2009. 'Foreword'. In Stephen Mansfield, *Tokyo: A Cultural and Literary History*, III–V. Oxford: Signal Book.

Waley, Paul. 2013. 'Placing Tokyo in Time and Space'. *Journal of Urban History*, 39(2), 331–35. <https://doi.org/10.1177/0096144212465403>.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.

Catastrophilia: A case study of the eco-apocalyptic *Japan Sinks*’ mediascape

Veronica De Pieri
University of Bologna

Abstract The global entertainment world has recently seen an increase in post-apocalyptic products, clearly reflecting a public demand for catastrophe-related narratives. This ‘catastrophilia’ finds a relevant example in the dystopian works by Komatsu Sakyō, one of Japan’s most celebrated science fiction authors, beginning with the first novel *Nihon chinbotsu* (1973). Having become a transmedia product thanks to film, manga, and anime adaptations, the story portrays a fictional version of “The Big One” able to sink the entire Japanese archipelago in an unknown future. What is the reason behind such success? By adopting an interdisciplinary perspective intertwining psychological, philosophical and media studies, this paper examines the popularity achieved by *Japan Sinks* and its mediascape to unveil the addiction to the apocalyptic narratives that goes beyond the ecotopic purpose of re-establishing a symbiotic contact between humans and the environment. Instead, it results from a pathological desire for violence and death and an atavistic tendency for morbid curiosity.

Keywords eco-apocalypse; dystopian narrative; catastrophilia; morbid curiosity

1. Introduction

Contemporaneity is characterized by a ‘rarefaction of the present’: an atmosphere of uncertainty and instability dominated by non-linear, non-binary but fluid and ever-changing values, trends and identities. The Covid-19 pandemic worsened the instability of this precarious time by fomenting a distrust of others and the disruption of social bonds. From a broader perspective, collective sociophobia has also led to fractured selves and identity distress.

This unsteady time has played a pivotal role in various artistic representations. The global entertainment world has been increasingly fascinated by dystopian and post-apocalyptic scenarios, reflecting public concerns for climate change and the anthropogenic causes of environmental

disruption, from nuclear annihilation to widespread diseases. Hence, the dystopian paradigm has turned into a narratological stratagem to denounce and investigate the reasons beyond the sociological crisis of the present and its multiple features.

This research investigates the reasons behind the incredible media success of the dystopian genre, with a particular exploration of the terms of its inter- and trans-mediality. As a case study, the study explores the novel by Komatsu Sakyō's, *Japan Sinks*, and its 'mediascape' as conceived by Appadurai (1990: 9). The term highlights a vital aspect of globalization in the entertainment industry, consisting in adaptations and the remaking and transpositions into a multimedia franchise that involves literature, comics and graphic novels, movies, animation and theatrical representations.¹

The original title, *Nihon chinbotsu* 『日本沈没』, sometimes read as *Nippon chinbotsu*, is an example of this sort, first published in 1973 by Komatsu Sakyō and then subject to mediations and transpositions up to the present day. The original story of *Japan Sinks* portrays a typical topos of the genre: a fictional version of "The Big One" which causes the slow sinking of the entire Japanese archipelago in an unknown, dystopian future. This apocalyptic event sets in motion the quest for survival by the protagonists. The first novel describes the struggles of scientists and politicians, portraying post-war Japan dealing with the effects of the 1964 Tōkyō Olympics and the 1973 Oil Crisis. By setting up the collapse of the Japanese country in a global dimension, the author reflects on Japanese identity and its encounter with the foreigner, questioning the socio-political perspectives of domesticity versus internationality, centrality versus periphery, diaspora and social fragmentation. Its predicting quality is prescient in the depiction of socio-political responses to great disaster to the point of constituting a model for other SCI-FI productions. The narrative advances a meaning-making reflection on the present day by

¹ Some of these theatrical spectacles were performed abroad: West Germany (in 1974), Brazil, the United States, Canada, France, Sweden, Spain (in 1975), Finland (in 1976), and Portugal (in 1981). See "Submersion of Japan" in Wikizilla, https://wikizilla.org/wiki/Submersion_of_Japan, (last access on 5/1/2024). Although the source could not be traced back due to a lack of archive, the same site reports that even the official newspaper of the Italian Communist Party, *L'Unità*, featured a mention of the "Submersion of Japan" (title in English) in the issue of 1975, page 7: "La prospettiva di un Giappone sommerso dall'oceano infuriato è descritta con ampiezza di mezzi in un nuovo film di fantascienza giapponese, intitolato, nella versione inglese, *Submersion of Japan*."

postulating and representing futable post-apocalyptic scenarios (Posadas 2023: 115).

This study adopts a multidisciplinary approach through which it attempts to explain the multifactorial etiology beyond human ‘catastrophilia’ and the demand for the ‘delightful horror’ (Burke 2015 [1756]: 139) that denotes the present day. After a theoretical framework of a philosophical nature, the study explores various psychological theories which validate the human need for catastrophe-related productions. The analysis focuses on the so-called ‘morbid curiosity’, a psychological hypothesis that postulates neurological reasons beyond catastrophe-addicted behaviours. In doing so, the attention is turned to the artistic representability of disasters, which mainly relies on a dystopian paradigm: CLI-FI (climate fiction) related to ecotopian (or eco-dystopian) and eco-apocalyptic narratives, as well as post-apocalyptic discourse concerned with hegemonic political power such as totalitarianism. The reception study approach is relevant in understanding how the quest for the transmediality of dystopian works responds to the demand for the ‘delightful horror’. The final aim is to demonstrate how ‘catastrophilia’, in the form of the psychopathological manifestation of ‘morbid curiosity’, plays a leading role in the success of the dystopia-related mediascape, revealing the symptom of insecurity and social disruption of the contemporary era.

2. A Philosophical Framework for ‘Catastrophilia’

By the term ‘catastrophilia’, Dieter Roelstraete postulated

the voyeuristic (or, in the technical jargon of psychoanalysis, scopophilic) impulse, clearly given in the human animal, to marvel at and thus, consciously or not, to aestheticise the spectacle (whatever man-made or not) of human suffering. (Roelstraete 2007: 8)

The concept, now part of the urban dictionary, echoes the philosophical inquiry on the sublime associated with astonishment when confronted with the overwhelming imagery of natural disasters, war scenarios or catastrophic hazards. The idea belongs to the field of aesthetics and refers to the quality of magnificence - whether physical, intellectual, spiritual, or artistic – of an object, its greatness considered beyond all possibility of measurement or imitation. The term first appeared in a rhetorical treatise by Longinus (1st century? [2013]), an ancient Greek literary critic. European scholars then implemented it to debate the concept of beauty.

Among others, German philosopher Immanuel Kant also reflected on the topic by observing the difference between *das Erhabene* (the sublime), and *das Schöne* (the beauty; 1764 [1996]: 80-81). In facing extraordinary forces of nature or man-made catastrophes, human beings perceive concurrent feelings of attraction and repulsion, which cannot be described as pleasure but as wonder and alarm. The ‘mathematical sublime’ by Kant defined the aesthetic evaluation of its grandiosity. The consciousness of human limitations and insufficiency in the face of certain events and the sadness associated with feeling powerless determines a sense of amazement and awe (Menegoni 2015: 89). Conversely, the term ‘dynamically sublime’ translates what Kant referred to *das Macht*. This power dynamically enables the perception of awe and reverence (Menegoni 2015: 94).

Around the same time, the British philosopher Edmund Burke likewise meditated on the topic, publishing one of the most influential works on the theme, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). According to the author, a source of the sublime is a terrible object or something that operates analogously to terror. This feeling should not be addressed as pleasure but as delight or, to borrow Burke’s words, ‘delightful horror’. The feeling emerges from the desire for self-preservation and is extremely strong and ever-present in humans. According to Burke, its highest level is astonishment, while its direct subordinates are awe, reverence and respect (Burke 2015 [1756]: 139). The ‘delightful horror’, which fascinates and simultaneously terrorizes the observer, has to do with survival, as the feeling of astonishment remains unaltered as long as the sublime object is not close enough to represent an actual threat to the individual. The danger must be tangible but distant; it must never become a physical wound. It is not a near-death experience but rather the feeling of the proximity to death.²

According to Burke, sublimity is intrinsically connected to the terrible uncertainty of the things described (2015 [1756]). The present time is fertile ground for the perception of sublimity, especially considering the insecurity and uncertainty that permeates everyday life. Thus, the need for catastrophe-related discourse in the entertainment field, through which the audience can fulfill the need for terrific imagery without being touched by a material tragedy.

² A near-death experience overwhelms the victim with a terror of dying, often resulting in the symptomatic spectrum of PTSD. On the contrary, sublimity is performed by perceiving the proximity of death while being sure of one’s safety.

Representing catastrophe through literature, movies, and artworks equals a safe lens the individual can wear at their convenience.

Therefore, the concept of the sublime, specifically the ‘delightful horror’ described by Burke, identifies the roots behind an interest, not necessarily morbid or obsessive, in cataclysms and tragedies. This philosophical approach also underlines how this tendency, common to all humankind, is intrinsically linked to survival. However, it emphasises its negative aspects: being powerless, fragile, and defenceless in the face of overwhelming events. If at the basis of this attraction for catastrophe – hence the term ‘catastrophilia’ – there is a natural feeling of awe and admiration, in the psychological field these emotions are reframed as a curiosity for the unknown, the driving force behind the preservation of the species.

The following paragraphs explore the atavistic character of ‘catastrophilia’ from a psychological perspective, introducing the concept of ‘morbid curiosity’ and its relevance in the success of post-apocalyptic productions. The case study of *Japan Sinks* is then presented to offer examples of how ‘morbid curiosity’ effectively works among spectatorship.

3. ‘Morbid Curiosity’ and Audience Participatory Agency

‘Morbid curiosity’ may be defined as a “psychological attraction for entertainment violence” (Cox & Levine 2020: 43). Although it may appear as a mere syncretic version of perversion, voyeurism, fetishism, masochism, and sadism, ‘morbid curiosity’ involves temporary substitutive satisfactions through the return of the repressed object.³ This gratification is often referred to by the term ‘hedonic’ in media psychology, and it describes the pleasurable experiences media offers the audience (Evans 2020: 89). Generally speaking, ‘morbid curiosity’ is not considered to be against moral decency because it serves psychological functioning and well-being. Indeed, according to a cognitive perspective, the demand for catastrophe-related imagery resides in the need to learn how to respond correctly, overshadowing the entertaining quality of the apocalyptic description, however visually stimulating.

Since ‘morbid curiosity’ advocates for voluntary exposition to violence, it may be linked to ‘apocaholism’, a concept derived from Gary Alexander’s

³ According to Freud, “it denotes the process by which certain thoughts or memories are expelled from consciousness and confined to the unconscious”. See *Encyclopedia of Psychoanalysis*, <https://nosubject.com/Repression> (last access on 27/7/2023).

article entitled *Apocaholics Anonymous*, where the American writer reflects on how the interest towards gruesome images, horrific news, and frightful situations contributes to a pessimistic vision of life (Justin 2010).⁴

The recent massive use of social media to denounce criminal acts or give real-time accounts of natural disasters, environmental catastrophes, and war situations has raised public awareness of concrete social activism initiatives.⁵ At the same time, however, it has caused massive media exposure to violent, terrifying, sometimes exaggeratedly explicit images. The absence of filters and sweetened or properly selected content as in the case of the old communication systems, radio and television *in primis*, has generated two sides of the same coin. On the one hand, overexposure to such information has done nothing but exponentially increase the audience's curiosity, tickling its hunger for horror-related media products even more. This desire, as shown by the psychoclinical studies commented on here, subtends the need for self-preservation: the more one increases one's cognitive baggage in relation to danger and threat, the more one has strategies for dealing with it. On the other hand, such massive exposure has caused a kind of emotional dulling, an apparent state of numbness that goes by the name of 'disaster fatigue', hereon explored.

Recent neuroscientific studies on brain functioning have proven 'morbid curiosity' as a conflict state. The object of interest of 'morbid curiosity' is not the outcome (death) but rather the pathway to it. Hence, it can be defined as a multi-factored construct; at its core there is sensation seeking (Scrivner 2021: 2). People are moved by the need to collect information, an atavistic gesture nurtured by the instinct for survival. Notwithstanding, the nature of that information remains obscure for individuals until they acknowledge it (Oosterwijk et al. 2020: 2). Exposure to aberrant images would thus not result from a masochistic pursuit of human suffering and pain. On the contrary, it would be an attempt to domesticate synapses to problem-solving skills capable of coping with disaster impacts resiliently.

What is at stake here is the so-called 'reward circuitry' provoked by novel, rare, not normative or challenging information for the individual: the curiosity they arouse triggers the subject and becomes a source of pleasure even though it may jeopardize the individual's safety (Oosterwijk et al. 2020: 2). It is not

⁴ For the record, another source attributes the paternity of the term to the biologist Peter Kareiva. See UCLA (n.d.).

⁵ 'Participatory journalism' stresses a particular aspect of citizen active participation in reporting news stories. See Bowman & Willis (2003).

merely the dopamine effect resulting from a roller coaster ride; both reward circuitry and curiosity are at the foundations of human survival. Brain regions associated with reward involve an appraisal process, its psychological functioning including 'liking' and 'wanting'. Simultaneously, curiosity provides information to improve decision-making practices. Oosterwijk and colleagues have proven that neuronal brain connections gain more information in the negative choice condition than in the positive one, which is reflected in a stronger activation of reward circuitry (2020: 6). The demonstration that engaging in negative stimuli supports extrinsic incentives is proof that 'morbid curiosity' is not merely a gruesome addiction, but rather, an ontological need that guarantees human survival by resolving uncertainty.

The subjectivity of personality traits represents a variable in the trend for 'morbid curiosity.' For this reason, in 1986, Zuckerman and Litle developed the Curiosity About Morbid Events (CAME) scale to evaluate an individual's need for novel stimulation and arousal. Literature has demonstrated a positive relationship between personality traits and sensation seeking, mainly curiosity for aversive stimuli with an uncertain outcome. A state of vigilance or anxiety represents an adaptive mechanism to preserve the organism's homeostasis. Notwithstanding, over-anxious individuals or those within a constant state of hyperarousal and fragile emotional sensitivity risk exacerbating this character trait through repeated exposure to violent media content.

Data also demonstrates there is a difference between the negative social category involving harm in a social context (which illustrates a higher level of semantic or narrative complexity) and the negative physical category disclosing graphical portrayals of dead bodies (Oosterwijk 2017: 2). The findings thus reveal a link between negative stimuli and avoidance motivation (Oosterwijk 2017: 9). The exposition to violent imagery and the tendency to show 'morbid curiosity' functions as a *memento mori* which offers psychological and social benefits in terms of gaining resilient, adaptive skills: "the exploration of negative social information helps an individual to acquire and encode important knowledge about the social environment" (Oosterwijk 2017: 11).

In the past decades, mourning rituals were frequent, and people were familiarized with death in daily life. 'Morbid curiosity' thus supplied the need for mass grief. It is not indicative of deviancy but an adaptive trait with an educational purpose since threat can also enhance the propagation of information (Scrivner 2021: 2). The more dangerous the impending phenomenon, the more curious people become to gather information and avoid the adverse outcomes.

Nevertheless, recent times have witnessed the reverse side of the coin. In the past few decades, the market has become so saturated with post-apocalyptic imagery to raise doubts regarding the efficacy of those entertaining products in inspiring activism and civic agency. If the products are created to raise awareness by sensitizing public opinion, overproduction risks trivializing and banalizing their purpose. In this regard, Marinelli talks about the “depletion of transmedia logic” (2022: 35). Thus, according to some critics, the widespread eco-anxiety has been suffocated by the overabundance of information on the topic; its spectacularization has resonated as a repeated alarm and has lost effectiveness. Accordingly, Cox and Levine argued that this catastrophe-addicted tendency makes one lose sight of the remarkable repercussions of anthropogenic interventions in life. Apart from the cognitive interest in the representation of catastrophe and the entertainment it induces, what results may be a sense of disaster ennui generated by a lack of concern about disaster’s aftermath and recovery (2020: 46). This ‘disaster fatigue’ echoes the psychopathological label of ‘compassion fatigue’ which is addressed to the emotional commitment required to the therapist (or to other support personnel) and that can assume a dysphoric character, with behavioural and symptomatic fluctuations (De Pieri 2021: 28-29). In other words, ‘disaster fatigue’ manifests in the emotional saturation of the individual overwhelmed by disaster-related news or products. Again, although the Anthropocene demands collective responsibility, the pervasiveness of apocalypse-related discourse would lead to the individuals’ desensitization on the topic.

Controversy aside, practice shows that the spectatorship feels involved in the narrative, providing ground to express often incommunicable emotions. In this sense, audience engagement is performed in the twofold aspects defined by Evans (2020: 35). On the one hand, the receptive attitude finds its fulfilment in catastrophe-related works; while, on the other, an interactive behaviour which claims bottom-up agency, especially concerning climate change and the implementation of nuclear energy. ‘Morbidity curiosity’ would thus serve as a cathartic, expiatory act. Raising public awareness towards sensitive issues through abreaction may lead to the individual and social agency in the public sphere through individualized, small-scale actions with a therapeutic character (Hammond & Ortega-Breton 2016: 110).

Moreover, general definitions of engagement neglect the circulation of fan-related productions inspired by the original work. Fan fiction, video making, and sharing content (ideas, commentary, webisodes) on social media concur to term the ‘peritextual engagement’ (Evans 2020: 54), a phenomenon by which

stakeholders exploit popularity indexes to wisely target marketing policies. This trend reveals another aspect of transmedia potential: the so-called ‘prosuming skills’ (Toffler, as qtd. by Scolari 2019: 326), a concept that simultaneously addresses pro-ductivity and con-suming attitudes. The adjective ‘prosuming’ acknowledges a new tendency in artistic production: the co-working of authors and users based on creative engagement on individual and collective levels, which gives birth to a form of imaginative reification.

The case study of *Japan Sinks*’ mediascape presented here, well performed the ‘morbid curiosity’ trait expressed by public engagement in demand for the revival of the original story by Komatsu Sakyō with a transmedia perspective.

4. The eco-apocalyptic mediascape of *Japan Sinks*

Malvestio defines eco-dystopia as a genre that “merges the catastrophic imagery of the post-apocalyptic tradition and the consequential mode of dystopia” (2022: 26). Subsequently, this study adopts the term ‘eco-apocalypse’ to refer to the *Japan Sinks*’ mediascape. The predictive speculation of dystopia is implicit, while the term emphasizes not only the natural disaster dimension of the original novel but also the breakdown of the civic institutions it portrays, along with the social repercussions exploited in the overturn of family configurations.

This paragraph aims to explore the *Japan Sinks*’ mediascape to highlight how this dystopian SCI-FI product's inter- and trans-media nature resulted from the demand from an explicit audience, in turn, tickled by the psychological construct of ‘morbid curiosity’. The focus will, therefore, be on the reception dynamics of *Japan Sinks*’ Franchising⁶ rather than the analogies and differences that transposition, reworking, and adaptation invariably entail.

The description of contemporaneity as a ‘liquid modernity’ (Bauman 2000) was particularly tailored for Japan during the 1990s and 2000s when postmodern society started to show signs of alienated subjectivities. The lifestyle suddenly changed, now characterized by a fast-paced, agitated, restless routine; it became what Paul Virilio and Edward O’Neill termed ‘social dromoscopy’ in the urbanistic field (1998).

The subgenre of the *sekai-kei* 世界系 (world-type), which became popular during those decades, sublimated social malaise by focusing on the omission of

⁶ Bill Tsutsui provided a detailed list of *Japan Sinks*’ media, available at <https://www.nctasia.org/wp-content/uploads/2023/03/List-of-versions-of-Nihon-Chinbotsu.pdf> (last access on 22/01/2024).

social mediation between individuals and an apocalyptic event on a large-scale (Hack 2020: 202). Japanese SCI-FI has been highly prolific in this sense, embodying in a transmedia production what Susan Sontag called “the imagination of disaster” (Sontag 1965) and reframing the changing of Japanese national identity through the allegorical function of the genre. In particular, the re-evaluation of the interdependent relationship between human beings and the environment promoted by the eco-apocalyptic novels assumes new connotations by the radioactivity contamination of Japanese soil after the double bombings of Hiroshima and Nagasaki as well as the more recent nuclear accident at the Fukushima nuclear power plant. In this sense, eco-apocalyptic production in Japan acquires new importance as a redefinition of self-identity in the ecosystem’s mechanism (Drake 2012: 41). Indeed, according to Goto-Jones, SCI-FI in Japan represents the heritage of the Second World War, performing the apocalyptic nature of its defeat and the hypotheses of the country’s post-war trajectory of resurgence (Goto-Jones 2008: 15).

After the Tōhoku triple disaster in 2011, Komatsu was invited to spend some words on the tragedy, later published as the preface of volume 3.11 *no mirai. Nihon SF sōzōryoku* 『3.11 の未来。日本のSF創造力』 (Future of 3.11. Imaginative Japanese SF, 2011). The author described himself as “a citizen of an atomic-bombed country, a young boy of the left-party against the atomic army who later became a SF writer” (2011: 2). Komatsu reflected on the 3.11 catastrophe by describing the exceptionality of the event as “unimaginable” (*sōzō dekinakatta*; Komatsu 2011: 2).

Eventually, during the Seventies, long before the success of the *sekai-kei*, Japan was the first to promote the ‘media-mix’ ecology, a way to disseminate artworks by intertwining different media, thus approaching different audience targets (Steinberg 2020: 159). Fidelity and loyalty of the Japanese fandom shaped the Japanese entertainment market to the extent that Collins labelled the phenomenon ‘transmediaphilia’ (Hills 2019: 290).

Japan Sinks is an example of this sort. This science fiction novel was published in two volumes for the first time in 1973 by Komatsu Sakyō 小松左京, pseudonym of Komatsu Minoru (1931-2011). The author has long been considered one of the masters of Japanese SCI-FI together with Abe Kōbō and part of this success can undoubtedly be attributed to the popularity of *Japan Sinks*. Its genesis, under a different title - *Nihon metsubō* 『日本滅亡』 (literally: *Japan downfall*) dates back to the 1964 Tōkyō Olympics as an emblem of recovery in post-war Japan that inspired its serialised publication and, nine years later, its final version. The reception of the work has been very positive by

the audience. The first novel gained the 27th Mystery Writers of Japan Award and the Seiun Award for a Japanese novel-length work selling about 4.7 million copies (The Asahi Shinbun 2020). Apart from the diatribe that saw the award contested because the work is more akin to the SCI-FI genre than the mystery one, the motivation behind this prestigious award concerned the intellectual novelty of *Japan Sinks*, as reflected in some of the comments of the judging panel:

Japan Sinks (by Komatsu Sakyō) has become such a bestseller that it seems strange to be commenting on it now, but an ambitious work on such a large scale will rarely come out. - Tsunoda Kikuo

Komatsu Sakyō's *Japan Sinks* is a wonderful work of art that depicts a world that no one else could have created. - Ikushima Jirō.⁷

Despite the difficulty in finding the first impressions of the public in the 1970s, on the Bookmeter platform,⁸ the readership shares enthusiastic comments about the scientific accuracy of the text, even though this slows down the reading and the subsequent unfolding of the events.

Since its first publication, *Japan Sinks* has inspired adaptations and transpositions into movies, anime and manga, including some remarkable remaking. Its popularity is so widespread that it has also inspired other productions with similar themes, including the famous anime series *Tōkyō Magunichūdo Hachitenzero* 『東京マグニチュード 8.0』 (*Tokyo Magnitude 8.0*, 2009) by Tachibana Masaki.

Although the sequel, written four-handedly with Kōshū Tani and entitled simply *Nihon chinbotsu dai-nibu* 『日本沈没第二部』 (*Japan Sinks Part Two*), did not obtain the same public acclaim, its release in 2006 is relevant since it questions the dynamics between authorship and readership, revealing the quality of a global intergenerational phenomenon. In this regard, Tanaka observed that while *Japan Sinks Part Two* discloses what happened to Japan after the catastrophe described in the first volume, its unpopularity could reside not in the long period between the two publications, nor in the dubious plot that sees the nation rebuilt on artificial islands. Instead, the reason behind its apparent flop may lie in the collapse of the bubble economy and the resulting

⁷ For the original statements, see <http://www.mystery.or.jp/prize/detail/10271> (last access on 3/01/2024).

⁸ For the original statements, see <https://bookmeter.com/books/575781> (last access on 3/01/2024).

experience of social fragmentation to which the readership had been exposed during those years (Tanaka 2014: 165). Tanaka's hypothesis is interesting because it suggests not only a physiological decline in interest that generally characterizes sequels compared to the original version but also because it represents a true example of what was previously termed 'disaster fatigue.' The stress and anxiety caused by the change in Japan's favourable economic condition from both domestic and international perspectives could have resulted in a decline in audiences no longer interested in the portrayal of a national crisis since it was already taking place, albeit not geological but economic. At the same time, the publication, decades later, of a sequel to *Japan Sinks* is evidence of an interest not limited to the generation coeval with the author but that involved the next generations through a hereditary handover. The failure of *Japan Sinks Part Two* is thus only apparent; in reality it underlies the strong appeal of the work and the excellent marketing campaign able to induce audience loyalty regardless of the readership's age.

According to Napoli, loyalty is one of the main features of public engagement in the transmedia culture, along with attentiveness, appreciation, emotion, recall and attitude (Evans 2020: 5).⁹ Indeed, the publication of *Japan Sinks Part Two*, as well as the multimedia transpositions of the original version, suggest the strong attachment the fandom has nurtured to the story over the decades. Ide Kazuko reflects that a series of volcanic eruptions and earthquakes that hit Japan in 1973 also contributed to the high sales of the novel and to transform the first film adaptation into a box-office hit (Kazuko 2006: 1). Eventually, the first cinematic transposition (translated as *Submersion of Japan* or *Tidal Wave* in English) by film director Moritani Shiro was the highest-grossing film in Japan in 1973 and 1974 and recorded a distribution revenue of over 2.80 billion yen (COMICSMART INC. 2020). The attendance in Japan was estimated at 6.5 million spectators (Schilling 2006). The second live-action film by director Higuchi Shinji became a hit with 5.34 billion yen in revenue at the box office in 2006 (COMICSMART INC. 2020).

In 2013, exactly 40 years after the first publication by Komatsu, the Österreichisches Museum für Angewandte Kunst in Wien presented the exhibition *Nippon chinbotsu Japan Sinks. A manga*, introducing *Japan Sinks* as "a mass phenomenon of contemporary culture". The 15-volume manga series

⁹ Evans stressed a significant distinction between 'affect', as an immediate emotional reaction, therefore doomed to disappear, and 'affection', conceived as a long-term relationship between spectatorships and artworks (2020: 85).

by Ishiki Tokihiko (2006), at the core of the exhibition, combined both the original novel and the visual effect of the 2006 movie by director Higuchi, resulting in a product that was not only transmedial but also intertextual. The public opinion shared on the Mecacomic.jp platform gives the idea of a highly topical work (*riaru time sugite*) and, therefore, terrifying (*kowai*).¹⁰

Furthermore, the participatory culture of the audience also played a crucial role in the marketing policy. This can be seen in the fans' approval manifested in fandom through meetings, book clubs,¹¹ and fanmade revivals that have significantly increased the dissemination and success of *Japan Sinks*' mediascape over the years, transcending Japanese borders to establish itself globally. A recent example is the animation series *Japan Sinks 2020*, a Netflix production that represents in all respects a transmedia storytelling work that has allowed Komatsu to land on global telescreens.

As concerns the 'morbid curiosity' related to *Japan Sinks*' mediascape, the success of its franchising and the favourable reaction of the public for all these years constitutes proof of the widespread 'catastrophilia' towards Komatsu's production which has engaged not only the Japanese audience but also global consumers. The reception of literary and film products responds to different market rules and shows a variance in audience reactions directly determined by the medium. Thriller and suspense elicit audience interest, but in disaster films, in particular, the visual representation of protagonists' psychological burden assuages anxiety, satisfying the spectators' 'morbid curiosity' (Cox & Levine 2020: 45). *Japan Sinks*' transpositions into movies by film directors Moritani (1973) and Higuchi (2006) deal with widespread destruction, which visually appeases the catastrophe-addicted public. The 'morbid curiosity' manifests in the 'cinematic unpleasure' of *Japan Sinks*'s mediascape, in other words "the frustration of the pleasure drive, but also the mobilization of a range of 'negative' emotions on the spectator's part, among them discomfort, embarrassment, anger and guilt" (Wheatley 2009: 78).

Conversely, the anime adaptation *Japan Sinks 2020* (Science SARU-Netflix production) also portrays invisible implications of the catastrophe, such as radioactivity contamination, clearly responding to the 11th March triple disaster. Unlike the original novel, *Japan Sinks 2020* is set shortly after the 2020

¹⁰ For the original statements, see <https://mechacomic.jp/books/88856/reviews?sort=helpful> (last access on 3/01/2024).

¹¹ For example, see <https://www.uk.emb-japan.go.jp/JAPANUKEvent/event/2023/202306/12-JS-BookClub-JapanSinks.html> (last access on 28/07/2023).

Tōkyō Olympics, featuring a young female athlete among the protagonists. According to Yaochong Yang, this choice of the chief director, Yuasa Masaaki, broadcasts an alternative narrative compared to government propaganda based on the reconstruction of the disaster areas after March 11. In particular, the critic considered the depiction of the Japanese - neither calm nor relaxed - as a counter-narrative of the mainstream broadcasting news of March 2011 which presented the Japanese people as extremely self-controlled and composed, thus problematizing Japan's total recovery from 3.11 (Yang 2021: 110). As proof, in the introductory section of *Japan Sinks 2020* Official Site, a large quotation in bold captures the readership's attention: "What does Japan mean now?" (*Ima Nihon to wa*) confirming the resolution of the producers to revamp *Japan Sinks*' original story in the light of post-3.11. Incredibly, Yuasa justified the deviation from the original plot with the close familiarization of the audience with the big catastrophe, thus implying the constant exposition of spectatorship to dystopia-related artworks: "After we experienced the 2011 earthquake, the fear is real [...] so I thought I should portray how people think and live in a world where Japan has sunk, instead of taking an omniscient view" (Ohara 2020). The 2020 anime series has the merit to provoke the public's opinion on various issues: multiculturalism and xenophobia (especially towards mixed families) versus Japanese nationalism; the role of misinformation versus disaster preparedness in facing cataclysm; the plague of thievery, sexual assaults and violence which occur with the disruption of institutional security; radiophobia; and the character of spirituality versus sectarian religious proselytism while coping with psychological trauma.

Some of the public comments shared on the Reddit.com platform help to understand which aspects of this latest media transposition tickled the viewers' tension towards the 'delightful horror':

I thoroughly enjoyed it, it was a good representation of human resilience and how love can foster hope [by Kawaii-nani].

I loved it too. It hit an emotional nerve with me that not many shows do. I felt like a Japanese Nationalist watching this [by SkyNightZ].

I also felt like a Japanese Nationalist, and I'm not even Japanese. [...] I do think it's amazing! I binge watched the entire series. [...] If anything, the show felt like it portrayed very realistically what happens when part of the world is hit by devastating catastrophes and that was very scary and overwhelming to watch, but at the same time it feels so important [by insecuredane].

I loved it, absolutely fantastic. I'm kinda disappointed some people are saying it was bad because they felt rushed or the deaths didn't feel important enough. That's what made it so much more sad, the deaths are meaningless and yet they had to keep moving on otherwise they could die too. I definitely received a few arrows to the feels [by tjsh52].¹²

While *Japan Sinks 2020* seems to have adequately responded to the need for concrete examples of resilience and adaptability in the face of an epochal catastrophe befalling Japan, the sense of empathy it stimulates may generate, in extreme cases, a revival of Japanese nationalism. It is unsurprising considering that in dealing with the triple catastrophe of 11 March, political slogans calling for national unity strongly encouraged a sense of cohesion in Japanese society. Notwithstanding, while overly explicit or gruesome scenes respond to the need for spectacularization, they also fail in rendering human losses 'meaningless'. It is no coincidence that the Common Sense Media site discourages the viewing of anime to children:

It's good but I believe that this show is appropriate for 13+ because it does have too much sexual stuff violence etc.. But it can easily traumatize a child or a teen emotionally [by Adeday].¹³

Indeed, *Japan Sinks 2020* anime magnifies the scenes of violent and often unnecessary death, while protagonists remain almost imperturbable in mourning family and close friends, only to disclose true feelings in the final episodes.

For these reasons, a forum discussion on Reddit.com entitled *Japan Sinks: 2020, the biggest disappointment of the year*, reveals the hostile product reception in terms of the emotionlessness of the characters, annoying and dense shocking scenes, and awkward dialogues. This may suggest that the director's main intention was to create a sensationalist product to entertain the masses rather than maintain the sense of realism that characterised the original work.¹⁴

¹² For example, see https://www.reddit.com/r/anime/comments/hon1tk/japan_sinks_2020_discussion/ (last access on 4/01/2024). No information on the user's profile specifies the nationality of the commentator, which would have been interesting to investigate.

¹³ For the original statements, see <https://www.common sense media.org/tv-reviews/japan-sinks-2020> (last access 4/01/2024).

¹⁴ For the original statements, see https://www.reddit.com/r/anime/comments/hog18m/japan_sinks_2020_the_biggest_disappointment_of/ (last access on 4/01/2024).

The exacerbation of drama results in the desensitization of the spectators: audiences focus on the cruelty dimension rather than on the pathos and empathy, which bereavement usually implies (Moronato 2020).

In 2021, Netflix collaborated again with TBS for a ten-episode drama series entitled *Nihon chinbotsu: kibō no hito* 『日本沈没—希望のひと』 (*Japan Sinks: People of Hope*) featuring the actor Oguri Shun. Although freely arranged in a modern key, it was favourably received by the audience and ranked 76% favourably among Google users. This TV show has been considered the fourth-best proposal for Japanese film production on Netflix in May 2023 (Egan 2023), thus attesting that the escalation of *Japan Sinks*' mediascape is far from coming to a halt. In this sense, the proposed case study embodies the definition of 'transmedia storytelling' as conceived by Jenkins: a strategy to integrate a myriad of texts into a narrative no longer limited to a single medium (Jenkins 2006: 95). The drama also had the merit of intriguing the younger generation about the original work: it was captivating enough to solicit the reading of the novel. On the Bookmeter platform,¹⁵ many users commented that they have decided to read *Japan Sinks* following the success of the TV screen adaptation, frequently labelling it as a *panikku shōsetsu* 「パニック小説」 (literally, 'panic novel'). The term denotes novels focusing on climate change, pandemics, and accidental catastrophes that turn everyday life into a crisis (*nichijō kara hinichijō* 日常から"非"日常).¹⁶ Although this broad definition does not necessarily determine the emergence of a new sub-genre within the broader umbrella term of SCI-FI, detecting this new trend is crucial as it sheds light on the interests of the public: amateur sites such as Tree-novel¹⁷ or Book Off Online Koramu¹⁸ suggest lists of the best *panikku shōsetsu* to interested users, among which *Japan Sinks* is always present. On the Filmmarks platform, among the most frequent comments, besides the unparalleled acting talent of the first actor, is the intense realism that made the adaptation perhaps

¹⁵ For the original statements, see <https://bookmeter.com/books/575781> (last access on 3/01/2024).

¹⁶ For the original description, see <https://www.netoff.co.jp/tag/?tagid=14461> (last access on 22/01/2024).

¹⁷ For example, see <https://tree-novel.com/works/episode/522b45a303ba23df57fef6ea2545f265.html> (last access on 22/01/2024).

¹⁸ For example, see <http://pro.bookoffonline.co.jp/hon-deai/syousetsu-theme/20190208-panic-osusume.html> (last access on 22/01/2024).

less entertaining but more truthful.¹⁹ This is in line with the original version of the novel, which was appreciated precisely for its detailed use of scientific elements to contribute to the realism of the story and, therefore, reveals the director's specific interest in maintaining the original appeal of *Japan Sinks*. In this sense, it seems that Netflix's *Japan Sinks* has succeeded in giving relevance to the scientific interest that characterised Komatsu Sakyō's original novel, even though the idea that Japan could sink because of such a devastating earthquake is as absurd as it is impossible.

5. Conclusion

Indeed, disaster-related topics found in Japan's broad artistic representation since 18.5% of earthquakes in the world occur in this quake-prone nation (Martin 2019). According to the Governmental Report issued in 2013, there is a 70% chance of a magnitude seven earthquake striking the Tōkyō area in the next 30 years, killing almost 23,000 people and causing damage of up to 95 trillion yen (Chūou bōsai kaigi 2013). Japanese people have thus been defined as '*hinan shakai*' 避難社会 (evacuation society; Akihito 2020) regarding the constant climate of insecurity and precariousness that obliges residents to be ready at all times in case of evacuation. In its multifaceted sub-genres of eco-apocalypse, dystopia, ecotopian fiction, just to name a few, science fiction predicts futurity with a focus on human behaviour. As Harvey observed,

[t]he dominance of science fiction and fantasy genres in the realm of transmedia storytelling can be attributed to a number of reasons. While arguably these genres attract the kinds of audiences interested in seeking out new material, these genres come with "in-built" solutions to the fuzziness that can arise when storyworlds spread across multiple media forms. Such solutions are not necessarily open to more mimetic, realistic genres. The supremacy of fantastical genres might also be attributable to the merchandising power of these kinds of storyworlds [...], but also to the kinds of world-building involved in constructing such storyworlds, and the concomitant pleasures such world-building offers fan bases (2019: 163).

The catastrophe-related production offers social commentary for the contemporary era, enabling disaster preparedness skills and resilient problem-

¹⁹ For the original statements, see <https://filmarks.com/animes/1280/1707> (last access on 4/01/2024).

solving expertise, which solicits a sublime fascination with psychological suffering, especially when coping with environmental destruction (Hammond & Ortega-Breton 2016: 112).

The case study of *Japan Sinks*' mediascape has proven that Japan, as the "earthquake capital of the world" (Martin 2021), is fertile ground not only for speculative fiction experimentations but also for implementing a broader perspective of media entertainment, engaging authorship and readership in the artistic production simultaneously. In this sense, the mediascape of *Japan Sinks* is an excellent example of transmediality, conceived as an immersive and paratextual space that mimics real life (Freeman & Gambarato 2019: 8-9). Future scenarios can only see an intensification of the co-participation - the 'prosuming skills' identified by Toffler - of spectatorship in artistic production, as the massive interference of social media and artificial intelligence into everyday domestic reality shows no sign of slowdown.

The results of transmedia studies are effective in understanding the dynamics of the mediascape by underlining the culture-specific characteristic of media consumption. In this sense, 'catastrophilia' is an emerging trend that media circulation captures and rearranges in symbols and codes that impose multiple visions of reality (Bertotto 2019). This study strengthens how 'morbid curiosity' cannot be limited to Thanatos, the Freudian *Todestrieb* (death drive), since its enticement is stimulated by an atavistic need to learn how to cope with the harmful environment to survive. It is always a matter of representability: in the case of eco-apocalyptic works, although catastrophe plays the leading role, the description of the restoration of the status quo is at stake and often goes hand in hand with the reconstruction of self- and collective identity (Kakoudaki 2002: 113). In other words, spectatorship is not looking for the disaster itself but for the resiliency implied in the recovery process, which turns out to be an efficacious metaphor for facing everyday troubles. In this regard, 'catastrophilia' may contribute to engaging individuals in the participatory culture, prompting collective agency in dealing with social issues like anthropogenic involvement in disasters:

Fictional disaster narratives, including much of Komatsu's own writing, can therefore be understood as one part of this broader media ecology whose function is the premeditation of affect via the visual spectacle. (Posadas 2023: 116)²⁰

'Morbid curiosity' and transmediality are the results of the insecure, ever-changing reality that global society is experiencing nowadays. The boundaries

²⁰ Leonzi proposed the alternative term 'transmedial ecosystem' (2022:11).

Burke, Edmund. 2015 (1756). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford University Press.

Chūou Bōsai kaigi. 2013. *Shuto chokka jishin no rigai sōtei to taisaku ni tsuite* (Saishū hōkoku), https://www.bousai.go.jp/jishin/syuto/taisaku_wg/pdf/syuto_wg_siryō01.pdf [last access on 5/07/2023).

COMICSMART INC. 2020. “As Participating in The Production Committee, GANMA! Started to Distribute an Official Comic Adaptation of ‘Japan Sinks 2020’, Netflix Original Animation Film”. 9 July 2020, <https://www.septeni-holdings.co.jp/en/news/release/2020/07012740.html> [last access on 5/2/2024].

Cox, Damian, & Michael P. Levine. 2020. “Haneke, Moral Violence and Morbid Curiosity.” *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, 4(2), 41–57.

De Pieri, Veronica. 2021. *Sequale post traumatiche e copertura mediatica post 9/11: trauma reporting e media witnessing*. Roma: Università Uninettuno.

Drake, Samantha. 2012. *Surviving the Eco-Apocalypse: Losing the Natural World and the Self in Post-Apocalyptic and Dystopian Literature*. Farmville, VA: Longwood University (Dissertation).

Egan, William. 2023. “The Best Japanese Shows on Netflix Right Now. From hit anime to acclaimed live-action shows and everything in between.” *Collider*, August 3 2023. <https://collider.com/best-japanese-shows-on-netflix/#alice-in-borderland-2020-present> [last access 27/07/2023).

Evans, Elizabeth. 2020. *Understanding Engagement in Transmedia Culture*. London: Routledge.

Freeman, Matthew, & Renira Rampazzo Gambarato. 2019. “Introduction. Transmedia Studies - Where Now?” In Matthew Freeman & Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, 1–12. London: Routledge.

Goto-Jones, Chris. 2008. “From science fictional Japan to Japanese science fiction.” *Asiascape* 47, 14–15.

Hack, Brett. 2020. “Transmedia as environment. Sekai-kei and the social in Japan’s neoliberal convergence.” In Yong Jin, Dal (ed.), *Transmedia Storytelling in East Asia. The Age of Digital Media*, 201–224. London: Routledge.

Hammond, Philip, Ortega Breton, Hugh 2016. "Eco-Apocalypse: Environmentalism, Political Alienation, and Therapeutic Agency." In Karen A. Ritzenhoff & Angela Krewani (eds.), *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, 105–116. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Harvey, C.B. 2019. "Transmedia Genres. Form, Content, and the Centrality of Memory." In Matthew Freeman & Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, 157–164. London: Routledge.

Hills, Matt. 2019. "Transmedia Paratexts. Informational, Commercial, Diegetic, and Auratic Circulation." In Matthew Freeman & Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, 289–296. London: Routledge.

Ide, Kazuko. 2006. "Japan Sinking? Sequel to 1970s Novel finds Japan Sunk and the Japanese Scattered." *The Asia-Pacific Journal* 4(9), 1–2.

Jansson, A. Fast, K. 2019. "Transmedia Identities. From Fan Cultures to Liquid Lives." In Matthew Freeman & Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, 340–349. London: Routledge.

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Justin, Eric T. 2010. "Apocaholics Anonymous. Our addiction to fear renders us irrationally pessimistic." *The Harvard Crimson*, September 14, 2010, <https://www.thecrimson.com/article/2010/9/14/media-negativity-human-lives/> [last access on 29/01/2024].

Kakoudaki, Despina. 2002. "Spectacles of History: Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film." *Camera Obscura* 17, 109–153.

Kant, Immanuel. 1996 (1764). *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig: Im Insel-Verlag. Transl. L. Novati., *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*. Milano: Fabbri Editori.

Komatsu, Sakyō. 2011. "Jobun. 3.11 ikō no mirai he". 3.11 no mirai. *Nihon SF sōzōryoku*. Tōkyō: Sakuhinsha.

Leonzi, Silvia. 2022. "Transmedia ecology." In Silvia Leonzi (ed.), *Transmedia Studies. Logiche e pratiche degli ecosistemi della comunicazione*, 9–18. Roma: Armando Editore.

Longinus. 1st century? *Περὶ Ὕψους*. Transl. E. Matelli. 2013. *Il sublime*. Milano: Abscondita.

Malvestio, Marco. 2022. "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery." *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 5(1), 24–38.

Marinelli, Alberto. 2022. "Transmedia e piattaforme. Platformization is the new mediatization. Il transmedia storytelling di fronte alla sfida degli ecosistemi di piattaforma". In Silvia Leonzi (ed.), *Transmedia Studies. Logiche e pratiche degli ecosistemi della comunicazione*, 34–40. Roma: Armando Editore.

Martin, Alex K.T. 2021. "On shaky ground: Is Tokyo prepared for the 'Big One'?" *The Japan Times*, November 29, 2021, <https://www.ritsumei.ac.jp/file.jsp?id=517105> [last access on 29/01/2024].

Menegoni, Francesca. 2015. *La critica del giudizio di Kant. Introduzione alla lettura*. Roma: Carocci Editore.

Moronato, Laura. "Japan Sinks 2020: quando la tragedia perde il suo scopo e diventa un'ovvietà forzata." *Stay Nerd*, July 14, 2020, <https://www.staynerd.com/japan-sinks-2020/> [last access on 29/01/2024].

Ohara, Atsushi. 2020. "In 2020 reboot of 'Japan Sinks' the disaster is no longer the star." *The Asahi Shimbun*, July 27, 2020, <https://www.asahi.com/ajw/articles/13547601#:~:text=%22The%20original%20novel%20confronted%20Japan,an%20omniscient%20point%20of%20view.%22> [last access on 29/01/2024].

Oosterwijk, Suzanne. 2017. "Choosing the negative: A behavioural demonstration of morbid curiosity." *PloS One* 12(7), 1–15.

Oosterwijk, Suzanne, Lukas Snoek, Jurriaan Tekoppele, Lara H. Engelbert, & Steven H. Scholte. 2020. "Choosing to view morbid information involves reward circuitry." *Scientific Reports* 10, art. no. 15291, 1–13.

Posadas, Baryon Tensor. 2023. "'That Day Does Not Belong to Our Generation': Komatsu Sakyo's Affective Futurities." *Literature* 3, 112–122.

Roelstraete, Dieter. 2007. "On Catastrophilia." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 15, 5–11.

Schilling, Mark. 2006. "The Sinking of Japan." *The Asia-Pacific Journal* 4(8), 1–4.

Scolari, C.A. 2019. "Transmedia Literacy. Rethinking Media Literacy in the New Media Ecology." In Matthew Freeman & Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, 323–331. London: Routledge.

Scrivner, Coltan. 2021. "The psychology of morbid curiosity: Development and initial validation of the morbid curiosity scale." *Personality and Individual Differences* 183, art. no. 111139.

Sontag, Susan. 1965. "The Imagination of Disaster." *Commentary* (October 1965): 42–48, <https://www.commentary.org/articles/susan-sontag/the-imagination-of-disaster/> [last access 29/01/2024].

Steinberg, Marc. 2020. "Managing the media mix. Industrial reflexivity in the anime system." In Yong Jin, Dal (ed.), *Transmedia Storytelling in East Asia. The Age of Digital Media*, 160–182. London: Routledge.

Tanaka, Motoko. 2014. *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. New York: Palgrave MacMillan.

The Asahi Shinbun. 2020. "ANIME NEWS: 'Japan Sinks' gets first anime adaptation series for 2020 release." *The Asahi Shinbun*, 18 January, 2020, <https://www.asahi.com/ajw/articles/13043503> [last access on 5/1/2024].

Virilio, Paul, & Edward R. O'Neill. 1998. "Dromoscopy, or The Ecstasy of Enormities." *Wide Angle* 20(3), 11–22.

UCLA. n.d. "Conservation for Our World of Nine Billion People: The End of Nostalgia and Apocaholism", <https://www.ioes.ucla.edu/video/conservation-for-our-world-of-nine-billion-people-the-end-of-nostalgia-and-apocaholism/> [last access on 27/7/2023].

Wheatley, Catherine. 2009. *Michael Haneke's Cinema: the ethic of the image*. New York: Berghahn Books.

Yang, Yaochang. 2021. "Rethinking 3.11's mediascape through Japan Sinks 2020". *Journal of Anime and Manga Studies* 2, 92–120.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



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” (Cabreró 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” (Cabreró 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 auto-consapevolezza 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 retrospettione, 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.



The (Dystopian) Promise of Happiness: Hope, Happiness and Optimism in Contemporary Feminist Dystopias

Marta Olivi
University of Bologna
Utrecht University

Abstract This article explores how recent utopian studies have conceptualized hope as a shapeless “horizon” characterized by its collective, positive and revolutionary core, and compares it to recent discussions on hope in the fields of feminist theory and affect studies that problematize affirmative conceptualizations of hope, happiness and optimism in calling for a more complex vision on the topic. Such reflections will be applied to the increasingly realistic contemporary feminist dystopias of recent years, which demonstrate a decisive change concerning where and how dystopian worlds are set and represented. Finally, an analysis of the novel *The Book of X* (2019) by Sarah Rose Etter, with its stunning lack of any utopian horizon traditionally intended, will try to break open Baccolini and Moylan’s definition of “critical dystopia”, detaching the presence of a critical angle from the presence of a properly intended utopian opening.

Keywords feminist theory; utopian studies; Sara Ahmed; Lauren Berlant; Sarah Rose Etter

1. Introduction: The legacy of Ernst Bloch and the metamorphosis of contemporary feminist critical dystopias

Hope has always been a fundamental concept in the field of utopian studies, ever since its elaboration in Ernst Bloch’s widely renowned *Das Prinzip Hoffnung* (1954). Bloch’s magnum opus, which has been rediscussed throughout the history of utopian thinking¹, was notably elaborated on by José Esteban Muñoz. Muñoz, in his *Cruising Utopia*, starts from a recognition that, if “in our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism” (2009: 3), the concept of *docta spes*, “educated hope”, which is key to Bloch’s idea of

¹ An overlook of the whole extension of this influence would be too far-reaching to be carried out here; some of the texts that could be mentioned among those that use Bloch as a starting point are Jameson (2005), who quotes Bloch as early as page 2; Levitas (1990; 2013); numerous contributors in the collections edited by Baccolini & Moylan (2003) and Ostalska & Fisiak (2021); and of course Moylan (2000; 2021); Muñoz (2009).

concrete utopia, can instead actually lead to a concretely utopian impulse capable of brightening an otherwise bleak and antiutopian present.

Yet this ambivalence between a more concrete and abstract utopianism has left open the possibility of pursuing varied degrees of openness and closure within this range, from the naïve optimism mentioned by Muñoz to the concrete actuation of a sociopolitical utopian program; indeed, this problematic issue was to be found within a later stage of Bloch's philosophy as well. If Bloch's main achievement is succinctly described by Jameson as the formulation of "a Utopian impulse governing everything future-oriented in life and culture" (2005: 2), many have however recognized that "Bloch's utopian hermeneutic negated his own ideological tendency to hypostasize the fixed telos of orthodox Marxism" (Moylan 2021: 17); in other words, as Jameson poignantly sums up, "Tom Moylan pertinently reminds me that Bloch already had a concrete Utopia; it was called the Soviet Union" (Jameson 2005: 3).

Tom Moylan himself inherits the legacy of the "hermeneutic problem" (Jameson 2005: 3) in Bloch's excessively narrow idea of utopian impulse to elaborate what he retrospectively terms "the concept of horizon" (Moylan 2021: 20), seeking to dismantle the binary opposition between an abstract utopian impulse and a concrete utopian program. This broad and unspecified horizon of hope, which aims to avoid closure while still being distinguished by its utopian capacity, constituted a cornerstone within Baccolini and Moylan's literary formulation of "critical dystopias"², meaning those texts that were described by Baccolini as "maintain(ing) a utopian core" (Baccolini 2000: 13) that resides in the resisting protagonists or that is to be found in the open endings that often characterize this genre. If we were to analyze more closely the utopian quality of this "impulse", as Baccolini still called it, we could describe it through recourse not only to Lyman Tower Sargent's notorious classification of utopias as "considerably better than the society in which the reader lived" (Tower Sargent 1994: 9) (or, in this case, in which the dystopian citizen lived), but also in respect to Darren Webb's explanation of utopian hope

² The formulation of the concept of the "critical dystopia" presents a long, winding history that in fact begins earlier than Moylan's 2000 formulation. As Dillon succinctly explains, "the term was coined by Lyman Tower Sargent in 1994 to define a work that 'takes a critical view of the utopian genre'. Crucially, the critical dystopia has its origins in feminist dystopian writing. Sargent chooses Marge Piercy's *He, She and It* (1991) as his example of this subgenre. Raffaella Baccolini adopted the term in 2000, using it retrospectively to define Katharine Burdekin's *Swastika Night* (1937) and *The Handmaid's Tale*. Tom Moylan develops it further in *Scraps of the Untainted Sky* (2000), again locating its origins in feminist dystopian writing" (Dillon 2020: 171). For further elucidation of the topic, see: Cavalcanti (2022).

as “collective, mutually efficacious and socially transformative”, as “the utopian hoper critically negates the present and is driven by hope to annunciate a better alternative” (Webb 2007: 78).

Yet today the genre of the feminist critical dystopia seems to be undergoing some changes³. As Sarah Dillon recently stated, “contemporary works have become merely ‘dystopias’, not ‘critical dystopias’” (Dillon 2020: 170-171) due to the increased realism of feminist dystopian fiction⁴, particularly concerning the depiction of horrors suffered by real-life contemporary women: in fact, “the worlds of such novels are now too closely aligned with that of the real world to offer any sort of critical perspective on it” (2020: 170). Dillon notes in particular that “such works have become even more relevant to contemporary Western society, in particular North America, since the election of President Donald Trump” (2020: 170). As a consequence of this increased realism, the “feminist dystopias of the contemporary moment (...) in failing to balance the utopian and the dystopian (...) are simply anti-utopias, rather than critical dystopias, and as such they lose their political motivational power” (Dillon 2020: 171); in other words, they don’t present any properly conceived utopian impulse or horizon that, respecting the aforementioned categories, constitutes a concrete hope towards a “considerable” and “collective” betterment of the living conditions for the dystopian female citizens, to recover Tower Sargent’s and Webb’s formulations. But does this mean that such “political motivational power” has altogether disappeared from contemporary feminist dystopias? Or perhaps this utopian hope has been replaced by an alternative form of hope that challenges the categories introduced by Tower Sargent and Webb, considering them too rigid to be effectively introduced in a

³ Such changes appear as all the more relevant for the development of utopian thought widely intended if we recall that the feminist critical dystopia as formulated by Baccolini (2000) constituted the basis for the elaboration of the critical dystopia *tout court*, as Dillon (2020) poignantly reminds us; see note 2.

⁴ This shift towards more realistic feminist dystopias is identified by Dillon through a lengthy list of volumes (2020: 169) which portray the female characters as suffering realistic ailments. However, among these, there are novels in which the realism is primarily conveyed through a narrative shift from a removed, future setting to an alternative present reality; in these novels, the dystopian quality does not necessarily pertain to a political and economic backdrop that resembles what we would define as a traditionally dystopian setting, but rather resides in the private sphere of the protagonists’ existence. These novels include Jennie Melamed’s *Gather the Daughters* (2017), Sophie Mackintosh’s *The Water Cure* (2018), and, if we were to broaden Dillon’s list, Sarah Rose Etter’s *The Book of X* (2019), which is analyzed in the final section of the present paper.

dystopia striving for a realistic portrayal of the oppressions that women suffer in our current world?

The focus of this article is to analyze how the shift towards more realistic, complex and subjective conceptualizations of hope in contemporary feminist dystopias can be justified through an analysis of hope, happiness and optimism within recent feminist theory. In the last fifteen years, characterized by disheartening political contingencies in which, as we have seen and will see, many feminist scholars openly position themselves, the turn towards an affect-based framework operated by European and North American feminists has been key to recognizing the coexistence of negative and affirmative views of hope, happiness, and optimism; these concepts were thus acknowledged as extremely subjective and far from univocally positive – possibly even deceitful. We will see how this conceptualization, particularly voiced by Sara Ahmed (2010) and Lauren Berlant (2011; 2012), leads to questioning the very idea of utopian hope as previously elaborated; hope, optimism and happiness can rarely be said to reside in a horizon that can be considered as simplistically positive, as implied by Tower Sargent and Webb through what they respectively phrased as “considerably better” and “a better alternative” to a negative reality. Such hopes are instead revealed to be extremely subject- and context-based, dismantling the collective dimension underlined by Webb as the fundamental quality for his idea of utopian hope. We will finally use this analytic framework to consider one of these “realistic”, almost “concrete” feminist dystopian texts, namely *The Book of X* (2020) by Sarah Rose Etter, to see if the controversial ending that characterizes it – as the protagonist’s utopian impulse results in an ending that completely nullifies hope – allows us to find anyway a critical angle throughout the text.

2. Reconceptualization of the utopian horizon in contemporary feminist theory: hope, happiness, and optimism

Webb himself, in the aforementioned article, positions his research on hope in a “wider resurgence of interest in the emotions”, which was already at the time aiming to recover “the affective dimensions of human life” (2007: 66). The same turn to the affective dimension⁵ characterizes the context in which recent

⁵ This context is better described through Patricia Clough’s influential definition of “affective turn”, that she locates from the 1990s onwards and that concerns “a response to what (critical theorists and cultural critics) argued were limitations of post-structuralism and deconstruction” pointing to “a dynamism immanent to bodily matter and matter generally”

feminist reflections on the concept of hope take place. Discussions of hope, happiness, and optimism are affectively interrelated as they are all used to formulate a subjective desire towards an indefinite “better” target, often described as “a good life”. We will see these terminological parallelisms throughout our analysis: however, to raise some preliminary examples, we can already note that Ahmed, in her problematization of the concept of happiness, starts from recognizing happiness as akin to a hope, an optimistic desire for something better, defining it as “a wish, a will, a want” (Ahmed 2010: 2), and the “placeholder of human desire” (2010: 15); she also asks, not without irony, “surely, feeling better is better, and we all want to feel better?” (2010: 8). Similarly, Berlant describes optimism as residing in “conceptions of a better life than what the metric of survival can supply” (Berlant 2011: 3), establishing a formulation that she will later go on to use to describe the object of desire as something that forces us “to scavenge for survival while remembering that there is a better beyond to it” (Berlant 2012: 13).

So, although these tendencies towards something “better” seem similar to what is implied by Moylan, Tower Sargent and Webb in their ideas on utopian hope, we can see that, through the adoption of an affective and gendered lens, this orientation can be highlighted as extremely subjective, and the polarity of “better” and “worse” – which Moylan already sought to dismantle through his idea of the critical dystopia – becomes even further undone by feminist and affective reinterpretations that make space for more ambivalent relations and challenge any sort of polarizing thought. Indeed, in the introduction to their edited collection *Hope and Feminist Theory*, Coleman and Ferreday remarked that any reflection on hope in a feminist framework must “deal with the simultaneity of hope and hopelessness, dreams and futility, optimism and cruelty” (Coleman & Ferreday 2010: 319) – once more pairing the concept of hope to other adjacent terms.

Having started to interrelate the concepts of hope, happiness, and optimism, let us now see each of them up close, in order to understand how the previously analyzed proposals of a utopian horizon are problematized by feminist theory, specifically underlining that such an impulse towards something “good” is actually always subjective, positioned within a specific context and, possibly, even harmful.

Indeed, already before the onset of the Trump era, which was identified by Dillon as key in the metamorphosis of the critical stance in contemporary

(Clough 2008: 1), returning to a subject-based perspective without losing sight of the interactions between subjects. For further information about the topic, see Clough (2008).

Anglophone feminist dystopias, we have seen that hope for feminist theory more widely intended was already paired with its antonym: hopelessness. Coleman and Ferreday recognized how a degree of utopian hope had been present indeed from the very birth of the feminist movement, as feminism “might be characterized as a politics of hope, a movement underpinned by a utopian drive for full equality” (Coleman & Ferreday 2010: 313). However, a number of factors have contributed to an upturning of this original hopeful and utopian impulse in recent times: the failure of the hope invested in the outcome of both the UK elections of 1997 and the USA elections of 2008 went hand in hand with “the narrative of a crisis ‘of’ and (...) ‘within’ feminism” (2010: 315) which characterized feminist movements even before the onset of postfeminist ideas most famously addressed by Angela McRobbie (2004; 2008). This negative conjuncture has led to what Coleman and Ferreday have bleakly described as “a notion of hopelessness (that) suggests that hope exists always in memory: as an object of nostalgia, of mourning, of regret (...) Hope, the last fragile thing to exit Pandora’s box, is a frail creature that is always in danger of being lost” (2010: 315).

This political-historical conjuncture is the same in which both Ahmed and Berlant explicitly situate themselves, and it can be said to constitute a sort of extraliterary, real-life dystopian context that has taken hold of Europe and the United States from 1990 onwards. Describing this timeframe, Berlant identifies “a shift in how the older state-liberal-capitalist fantasies shape adjustments to the structural pressures of crisis and loss that are wearing out the power of the good life’s traditional fantasy bribe without wearing out the need for a good life” (Berlant 2011: 7). Moreover, going on to see how this historical conjuncture has impacted contemporary aesthetics, Berlant interestingly describes the creation of a trend that bears a “relation to older traditions of neorealism” (Berlant 2011: 7), referring to a literary and cinematic movement that wanted to deal realistically with a number of social problems. This assertion reminds us of the aforementioned tendency towards a bleak realism which was lamented by Dillon in contemporary feminist dystopias: realistic tendencies that ensue in harsh times, when the reality is already as desolate as a literary dystopia, and it does not need to be overtly fictionalized.

In this real and realistic dystopian context, the aforementioned hope for “a good life” is both recovered and scaled back; already some years prior, Mary Zournazi, while describing the search for happiness in late capitalism and in the context of the success of right-wing governments, recognized the concepts of hope and happiness as inherently revolutionary, with the former being regarded

as “not simply the desire for things to come, or the betterment of life. It is the drive or energy that embeds us in the world” (Zournazi 2002: 14-15). However, it is noteworthy that this shapeless drive is described first and foremost as a personal inclination, concerning one’s capacity for feeling embedded in a world, rather than an ascension towards something “better” beyond the present. Indeed, coming back to the introduction to Coleman and Ferreday’s edited collection, the research questions chosen to inquire into the concept of hope through contemporary feminist theory are quite telling:

What is involved in an “affirmative” theorization of hope and feminist theory is not necessarily a belief that hope is true and good (although it may well turn out that hope is, indeed, “good”), but rather a consideration of what hope does. Does hope necessarily imply a fantasy of perfectibility, a progression to a utopian future, or might it also be conceived of as an attachment, a tendency, an inclination, a lure? (Coleman & Ferreday 2010: 315)

Hope shifts from being a “utopian fantasy of perfectibility” – it is interesting that in their phrasing the term “utopian” seems to assume an almost negative connotation – to being a vaguer drive, an “inclination”; however, it is implied that such inclination is not necessarily “true and good”, as, in its extreme subjectivity and context-specificity, it can indeed arise from a negative influence coming from said dystopian context. Already at this point, the concepts of “good” and “better” begin to appear more complex and interrelated indeed.

This idea of a shapeless drive, which is always influenced by the context in which it takes place – and even more so when such context is negatively connoted – emerges most significantly in Ahmed’s greatly influential *The Promise of Happiness* (2010). Here the concept of happiness is depicted as an orientation towards the future, a vague “promise”, that may initially seem close to Moylan’s idea of utopian horizon, yet their different positionings bring them to different conclusions: Ahmed problematizes the very concepts of “good” and “collective” that constitute the cornerstones of an idea of hope developed according to utopian studies. Let us now go on to see up close how this is carried out.

Firstly, whereas Webb underlined the collective aspect of utopian hope, the distinctly subjective dimension on which Ahmed builds her idea of happiness is clear from the start: happiness is recognized as a tension that phenomenologically and affectively “participates in making things good” (2010: 13) – once more, the idea of what is “good” and “better” becomes

problematized and relativized, as “ordinary attachments to the very idea of the good life are also sites of ambivalence, involving the confusion rather than the separation of good and bad feelings” (2010: 6). Indeed, Ahmed’s affective perspective leads her to describe the present moment and the promise of happiness not in dichotomized terms, as something good or bad, dystopian or utopian; the present, in all its contextual negativity, is described as “the messiness of the experiential, the unfolding of bodies into worlds” (2010: 22), as happiness consists of a promise “which we glimpse in the unfolding of the present” (2010: 160), rather than constituting its “critical negation” as Webb argued.

Moreover, the consequence of the shift towards the future that is implied in seeing happiness as the most paramount hope determines the impossibility of actual happiness in the present. According to Ahmed, getting close to the object of desire entails a necessarily disappointing actualization of the promise of happiness, and, as such, implies the end of hope itself. This presents a different perspective than Moylan’s, which regarded the impossibility of reaching the utopian horizon as one of its most important advantages, as it avoided the closure that resulted in the downfall of Bloch’s philosophical trajectory. Ahmed connects the unrealizability of the promise of happiness not only to the undecided quality of the objects of human desire, but also to the reduction of one’s critical capacity that the promise of happiness causes. Linking once more the concept of hope to that of desire and wish-fulfillment, Ahmed states that “if happiness is what we wish for, it does not mean we know what we wish for in wishing for happiness. Happiness might even conjure its own wish. Or happiness might keep its place as a wish by its failure to be given” (2010: 155). The promise of happiness as the supreme “good life” is therefore a lie, an empty placeholder, especially as “desire is both what promises us something, what gives us energy, and also what is lacking, even in the very moment of its apparent realization” (2010: 31). Even in negative contexts, such as the real and yet dystopian one we are considering, desire may seem to have an energizing effect, but at the same time, as it never achieves its promise, it cannot steadily and considerably contribute to one’s resistant capacity. The failure that always hides within the promise of happiness can only bring the hoping subject back to the negativity and to the hopelessness that characterize the inhabited context.

Indeed, Ahmed’s subjective approach does not mean that she does not take into consideration the context in which the promise of happiness is evoked. After having described happiness as subjective, Ahmed goes on to show how

objects of desire, which she defines as “happy objects”, are always shaped by preexisting social ideals. She argues that happy objects become happy through “circulation” (2010: 18), a process which often follows the conformism of traditional society, rather than “critically negating” it, as Webb argued utopian hope should do; indeed, Ahmed positions her reflections once more in a negative context, stating that “what is striking is that the crisis in happiness has not put social ideals into question and if anything has reinvigorated their hold over both psychic and political life” (2010: 7). This is the case for the chief happy object according to Ahmed: the heteronormative family structure – interestingly the same example that is used by Berlant in *Cruel Optimism* (2012), which will also prove relevant to our literary analysis. The happiness that derives from following social norms constitutes what Berlant (2002: 75) had previously described as a “stupid” optimism (qtd. in Ahmed 2010: 11), and what will later be formalized as “cruel optimism” (Berlant 2011), as we will see shortly. This socially determined idea of happiness, which is shaped “as if relative proximity to those norms and ideals creates happiness” (Ahmed 2010: 11), can, according to Ahmed, only be avoided by turning into what she calls “affect aliens” (2010: 42): the affect aliens, unaligned with their surroundings, are characterized by their lack of desire towards happiness altogether, which allows them to refuse the socially determined idea of “good life”. In doing so, affect aliens could be recognized as the keepers of a possible utopian impulse: but their utopian stance is quite different to the one elaborated within utopian studies, as it equates with an altogether lack of hope for something “good”, something “better”. The polarization of good and bad that was still present in the conceptualizations of utopian hope carried out within utopian studies is thus upended by Ahmed’s position; in doing so, Ahmed seems to be referring to something similar to the queer negativity⁶ invoked by many others before her, yet through her conceptualization of happiness she makes a further step forward, dismantling the opposition of positivity and negativity altogether.

A similar skepticism towards dualistic conceptions of good/bad is to be found in Berlant’s work as well. Berlant’s position on the topic can already be detected in *Desire/Love* (2012), her exploration of the concept of desire – a

⁶This concept, famously formulated by Lee Edelman in *No Future* (2004) is opposed by Muñoz in the previously mentioned *Cruising Utopia*, in which the author argues instead that “queerness is utopian, and there is something queer about the utopian” (Muñoz 2009: 26). Ahmed’s volume can be said to be commenting on this debate concerning the negativity or utopian quality of queerness (indeed, she devotes a chapter to unhappiness and queerness) contributing towards the dismantling of said opposition.

term that, not by chance, was often used by the feminist theorists we are here quoting when talking about hope, happiness and optimism. Indeed, Berlant's discussion of desire touches on the same aspects which Ahmed attributed to the promise of happiness: desire is described as undecided, future-oriented and unrealizable, a constant tension between closeness and longing. Desire is "the cloud of possibility that is generated by the gap between an object's specificity and the needs and promises projected onto it" (Berlant 2012: 6). Moreover, another tension is hinted at: the strain caused by the impossibility of achieving an objective perspective on desire due to the ubiquitous influx of subjective and social "needs and promises" that impedes us in determining what is "good" and "bad" within our desires.

The various tensions that underlie these desiring, hopeful tendencies are analyzed and pointed out by Berlant through an analysis of a wide array of theories concerning desire, ranging from Freud to Lacan, from Foucault to Deleuze and Guattari. In each instance, Berlant stresses the tension between the subjective and collective capacities of desire, and the impossibility to conciliate its positive and negative interpretations. For instance, when discussing Freud's psychoanalysis, Berlant underlines that "the will to destroy (the death drive) and preserve (the pleasure principle) the desired object are two sides of the same process" (2012: 25); this ambivalence between destruction and preservation is again grounded in her problematization of the concepts of "good" and "bad". Berlant goes on in her survey to recognize that, from the 1960s onwards, "the powerful forces of desublimated, freed, or rerouted desire were frequently imagined to have the power to topple unjust conventional intimacies and entire societies" (2012: 47): this capacity of desire gets close to the revolutionary, collective and critical utopian hope that Webb described, but Berlant puts it in more nuanced terms, not focusing on the "critical negation" of reality, but on the destructive force of desire itself. The desire to destroy is therefore hard to separate from a more affirmative desire, the hope for something better, unearthing an ambivalence that resides, unacknowledged, in previous conceptualizations of utopian hope. Indeed, as Berlant poignantly sums up, "desire produces paradox" (2012: 13).

Moving on to analyze Berlant's understanding of desire, we see that this paradox is not limited to the ambivalence between construction and destruction, between good and bad; it also involves the previously mentioned dichotomy between a subjective and collective perspective, as Berlant openly recognizes that desire "both constructs and collapses distinctions between public and private: it reorganizes worlds" (2012: 14). Claiming, as Ahmed did,

that one's subjective orientation to desire is always influenced by one's social context, desire for Berlant cannot achieve the collectively revolutionary status that Webb yearned for: it is therefore impossible for the desire of a single person to entail a collective betterment, as what counts as "better" is neither objective nor fixed. At the same time, desire cannot even lead to an objectively positive outcome for the desiring subject; the tendency of the desiring subject towards the desired object is described by Berlant as "the relation that at once possesses and dispossesses you" (2012: 13), as it builds and at the same time undoes the desiring subjectivity. In doing so, Berlant fully inherits Ahmed's recognition of happiness as always influenced by current social norms, and thus as potentially harmful; indeed, Berlant bleakly states that "your objects are not objective, but things and scenes that you have converted into propping up your world, and so what seems objective and autonomous in them is partly what your desire has created and therefore is a mirage, a shaky anchor" (2012: 6). To sum up Berlant's position on desire, she claims that everything about it is ambiguous and constantly shifting: "an object gives you optimism, then it rains on your parade — although that is never the end of the story" (2012: 13). Yet, without desire there would be no optimism, as Berlant implies here. So, let us proceed to explore how Berlant's description of optimism, famously elaborated in a volume published one year prior to *Desire/Love*, is deeply connected to this shifting conception of desire.

As previously mentioned, Berlant's conceptualization of "cruel optimism" that is carried out in the eponymous volume *Cruel Optimism* (2011) again takes place in a specific political and social contingency that we could describe as realistically dystopian; yet, Berlant here expands her perspective compared to others previously explored in this paper. We have already mentioned how, according to Berlant, the political conjuncture in the 1990s originated a crisis in our general capacity to desire and hope, "wearing out the power of the good life's traditional fantasy bribe without wearing out the need for a good life" (2011: 7). This conjuncture is linked to an "emerging set of aesthetic conventions that make a claim to affective realism" (2011: 11), and as such can be indicated as one of the causes in the turn to realism of recent feminist dystopias. Departing from here, we can also attempt a comparison through which Berlant's idea of "cruel optimism", meaning an empty promise of a "good life", that "traditional fantasy bribe", can be analyzed as a generalized hoping attitude that has invaded the place where a Moylanian utopian horizon properly conceived could have originated: let us see how this is carried out.

The crisis of hope that is implied here develops from the recognition that fantasy, the capacity to imagine that was addressed in *Desire/Love* as key to one's desiring capacity, is currently incapable of detaching from the outside reality, that radiates external, normative and thus potentially negative influences. Indeed, *Cruel Optimism* is described as "a book about the attrition of a fantasy, a collectively invested form of life, the good life" (2011: 11). Optimism is thus described by Berlant in terms of a tendency towards something "good" that is removed into the future, as an "attachment" towards an "object of desire" that is revealed by Berlant to be a mere "cluster of promises" (2011: 16). This comes to once more affirm the similarity between the terms that are here interrelated: promises of happiness, optimism, hope. In a similar way to Ahmed, Berlant reaffirms all of the limitations that have heretofore described: the unrealizability that characterizes the "good life"; the dependency from the preexisting social order that the desiring fantasy is subjected to; the collapse of the dichotomy that separates the public sphere from the private one; the negation of a concept of hope as indisputably positive, especially if it takes place in a negative, almost dystopian, context.

This "cruel" sort of optimism is described by Berlant in these terms: "A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. It might involve food, or a kind of love; it might be a fantasy of the good life, or a political project (...)" (2011: 1), and it is most importantly linked to the negativity of the surrounding context, in a recovery and expansion of one of Ahmed's most salient arguments. As Berlant bleakly asks, "what happens to fantasies of the good life when the ordinary becomes a landfill?" (2011: 3). Cruel optimisms, rather than utopian horizons, tend to ensue in such dystopian contexts: it is the case of "conventional good-life fantasies", described as "that moral-intimate-economic thing" to which people stay attached even though "the evidence of their instability, fragility, and dear cost abounds" (2011: 2). Berlant's formulation substitutes any utopian impulse towards a radically utopian "good" that Moylan and others described. Berlant even addresses specifically utopian impulses, admitting that, in theory, "an attachment (...) might become a solidarity that could produce more and better traction in the world" (2011: 162); yet she concludes by recognizing that "forms associated with ordinary violence remain desirable—perhaps because of a kind of narcotic/utopian pleasure in their very familiarity" (2011: 168). When violence becomes the "familiar utopia", all tendencies towards a utopian horizon are undone, leading "the infrastructure of the social world to be maintained despite its distributions of violence and negation" (2011: 170).

This process is what can be seen in contemporary narrative instances of increasingly realistic feminist dystopias. Indeed, in novels like the one analyzed at the end of the present article, the recognition of the negativity of the surrounding dystopian context does not necessarily lead to the emergence of a positive, utopian impulse as argued by Moylan, but rather complicates the emergence of desire, optimism, hope and, therefore, resistance in the protagonist. The negativity of the realistic dystopian context seeps into the desiring subject, and her desire for something radically “better” becomes fragmented, rhizomatic, impossible to locate in a clear dichotomy of “good” and “bad”. If the possibility of finding a positive, affirmative utopian impulse was present in dystopias that were written before this turn to realism, such glimpses become increasingly impossible to find in these feminist dystopias that resort to realism as a new tool for describing the negativity of a real yet dystopian extraliterary context.

3. *The Book of X* by Sarah Rose Etter: A “happiness dystopia”

The novel which was chosen to proof the previously outlined reflections, namely *The Book of X* by Sarah Rose Etter, is not only particularly fitting because of the way it approaches the themes of traditional romantic love and familial structures as targets of the desire and hope of the protagonist, but it can also be aligned with the tendency towards a realistic depiction of the oppressions against women that Dillon pointed to (chiefly exemplified by the sexual assault that the protagonist Cassie experiences), which we have connected with Berlant’s mentioning of “an emergent aesthetics (that) marks a relation to older traditions of neorealism” (Berlant 2011: 7), a turn towards realism which is here interpreted through a specific gendered lens. Yet the novel can also be fruitfully positioned within another contemporary tendency towards realism, that again characterizes numerous contemporary dystopian texts; the dystopian⁷ world that Cassie inhabits is not dislocated in a different time and space and is socio-politically realistic, arguably similar to the one

⁷ Although we have recognized the limitations within the “good-bad” binary implied by Lyman Tower Sargent’s seminal paper “The Three Faces of Utopianism Revisited” (1994), because of the wide influence that his categorization has gathered over the years, we are still resorting to his definition of dystopia as 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 considerably worse than the society in which that reader lived” (1994: 9) to pinpoint as dystopias works like *The Book of X*, which are not located in a plausible future but in a surrealist alternative reality.

inhabited by the reader, whereas the main differences that make her world “considerably worse” (Tower Sargent 1994: 9) are to be found in the ontological plan, posing a surreal setting as the backdrop to the realistic struggles experienced by the protagonist. The protagonist Cassie is characterized by a knot, a single hitch that divides her body in two, a genetic malformation that is inherited by all the women in her family; her father earns his living by harvesting meat in the so-called Meat Quarry; there is a popular weight-loss diet that consists of sucking on rocks; her mother cleans their house by rubbing halved lemons on the walls; and the list could go on, as the novel increasingly construes a constellation of surreal details. This sort of dystopia, realistic and surreal at the same time, succeeds in depicting the negative affects that make up the life of the protagonist with a poignant realism; for this reason it can be described through what Berlant termed “affective realism” (2011: 11), a term that, not by chance, Berlant uses in correlation with the previously quoted “neorealism”, and which contributes to the interweaving of several different strands of realism in contemporary feminist dystopias.

Indeed, the specificity of such dystopian realism, that consists of the lack of a dystopian socioeconomic system properly intended, determines that the dystopia which the protagonist Cassie inhabits cannot even be symbolically affected by a subjective yet collective, revolutionary, utopian impulse (or horizon) of a hopeful protagonist, dismantling the main pillar of the “critical” dystopia as intended by Baccolini and Moylan. Cassie, suffering her way through a series of extremely masculinist contexts, neatly divided in the three parts that make up the book – the countryside, the unnamed “City”, and the mountains – can only hope for a glimpse of personal salvation, an unrelenting tendency towards what, recovering Ahmed and Berlant’s conceptualizations, she conceives as a “good life”, the possibility of being “happy”. The struggle of the protagonist to find happiness again brings us back to Ahmed’s seminal volume; in *The Promise of Happiness* we indeed find a whole chapter devoted to dystopias, described as “strange and perverse mixtures of hope and despair, optimism and pessimism” (Ahmed 2010: 163). Ahmed goes as far as inaugurating the subgenre of “happiness dystopias”, that “presents us with visions of happiness as a nightmare” and in which protagonists “might revolt by revolting against the demand for happiness” (2010: 192). Cassie, with all her failed attempts to find happiness, can be said to actually go through a peculiar type of happiness dystopia with regards to Ahmed’s description: not only because, as we will see, she does not revolt against the normative ideals of happiness that consists of a normative body, an heterosexual monogamous

relationship, and an idealized nuclear family, but also because this triad of “happy objects” is, once more, a realistic representation of our extraliterary reality, in which, as both Ahmed and Berlant recognize, these are considered as the utmost “happy objects”. Let us see how these are developed throughout Etter’s novel.

There is no doubt that Cassie is a fiercely hopeful character. The novel represents the chasm between the factual reality of Cassie’s (and our own) world and her powerful desires most clearly through a textual ambiguity between two elements that alternate with the first-person narration: on one hand, bullet-point lists of facts that concern the objects and situations she faces; on the other hand, the so-called “Visions”, surreal scenes narrated in italics where Cassie imagines various affective materializations of her emotions and desires. An exemplary list represents a collection of facts about kissing, such as “The muscle used to pucker the lips is called *orbicularis oris*” (Etter 2019: 40). This page immediately follows the scene where Cassie’s only friend Sophia, with which she has an abusive, subjugating friendship, tells her that she has kissed many different boys (“She kisses the boys with the plain brown hair by the dumpsters after lunch”, Etter 2019: 39), sparking in Cassie the desire to kiss Jarred, the boy she is in love with, and who will later rape her (“I think about the smell of rotting lunches in the dumpsters. Then I think about Jarred’s mouth on mine”, Etter 2019: 39). These desires are mainly represented metaphorically through the “Visions”: the numerous instances where Cassie possesses a normative, unknotted body (2019: 11, 19, et al.) that is able to win her the unbridled admiration of her peers; the vision of an idealistically romantic first sexual intercourse that occurs after the scene of the rape (2019: 97-98); the disheartening visions she has shortly before the suicide that ends the novel, where Cassie imagines her life as having gone completely differently, having had a fulfilling family life, married someone she loves, had a baby instead of a miscarriage, and so on (2019: 281, 283).

As shown by these final visions, Cassie’s own conceptualization of “the good life” is clearly under the strong and pervasive influences of the dystopian context she inhabits, following the process of circulation named as such by Ahmed but discussed by Berlant as well. Her supreme hope, reiterated throughout her whole childhood, is to have her knot removed; yet, even after she manages to do so by way of an invasive surgery during her early adulthood, she remains an outcast, and she is never loved as she wants to be. As Ahmed states, particularly concerning the female body, and following a bodily, material perspective that is an important part of her being grounded in affect theory:

“happiness demands adjusting your body to a world that has already taken shape. If we take the shape of what is given (which depends on being able to take this shape), we experience the comfort of being given the right shape” (Ahmed 2010: 79). Unable to change the shape of the dystopian world, not even by means of a small, symbolic and personal utopian impulse, the protagonist can only hope to adjust her own body to the surroundings if she wants to achieve what Ahmed defines as “comfort”. Indeed, the only hope the protagonist can express is to fit in with the dystopian system, achieving what Ahmed described as “state of flow” (2010: 11), a bodily and psychological state representing “the experience of an individual engaged with the world (...) where the world is not encountered as alien, as an obstacle or resistance” (2010: 11). But how can one feel engaged with such an unwelcoming and dystopian – though realistic – world? The traditional happy objects in which Cassie’s hope and happiness reside are translated into the “dystopian nightmare” mentioned by Ahmed, putting Cassie in the position of the “cruel optimist”, characterized by what Berlant calls “a desire simply and minimally to be in the game” (Berlant 2011: 177). Cassie’s nightmarish trajectory resides precisely in the quality and intensity of her desires: she is not an “affect alien”, as Ahmed described those who, recognizing the lie in the promise of happiness, refuse to orient their desire towards something else. Cassie, with all her desire, is and always remains hopeful, oriented towards the only way that she knows she can be happy and loved: within the normative framework of the dystopia itself, which at the same time keeps the object of her desire from her.

As was previously stated, this happens not only through her desire for a normative body, but also through her conceptualization of romantic and familial love. The interrelation of these two “happy objects” is attended to by Berlant, who describes the desire towards the familiar structure as “a plot in which the patterns of infantile desire develop into a love plot that will be sutured by the institutions of intimacy and the fantasy of familial continuity that links historical pasts to futures through kinship chains worked out in smooth ongoing relations” (Berlant 2012: 44). The normative aspect of both romantic and familial love is reasserted by Berlant in stating that “the conventional narratives and institutions of romance (...) as sites for theorizing and imaging desire (...) share with psychoanalysis many social and socializing functions (...) and install the institutions of intimacy (most explicitly the married couple and the intergenerational family) as the proper sites for providing the life plot in which a subject has “a life” and a future” (Berlant 2012: 86). Cassie, starving for love ever since her childhood, throughout her adolescence develops her

desire into a longing for what would constitute her individual and normative happiness: an idealized romantic attachment. Importantly, near the end of the novel, Cassie actually comes close to achieving what she wants above all else: she falls in love at first sight with Henry, a man that finally treats her with respect and loves her. Though the dream shatters when Cassie finds out that Henry is married, although his marriage is falling apart. Even though Henry reassures her of the intensity of his feelings for her, she is devastated by the revelation, as this makes Henry unavailable to take part in what Berlant defined as “the conventional narratives and institutions of romance”: the marriage plot, the only way Cassie can hope to achieve “a life and a future”.

Immediately after this crisis, Cassie learns that her father is sick, and shortly thereafter he passes away. At this point, the narrative (and Cassie’s desires that drive it) change direction completely: she is consumed by pain for the loss of the patriarchal figure of her nuclear family and can only find peace in following him into death. The final scene of the novel sees Cassie taking her own life by overdosing on sleeping pills while lying in the grave that she dug and in which she had laid to rest her share of her father’s ashes: Cassie seems to be taking for the first time the leading role, after a life spent waiting to be loved and accepted according to external standards. Yet in refusing what she has finally found to follow her father into death is a reinstatement of the patriarchal hierarchy that had already governed her childhood, during which her father and brother were the breadwinners, the ones in charge of harvesting meat from the Meat Quarry, whereas she was tasked with staying at home with her mother. Cassie’s participation in the female genealogy of her family is of course best represented by her knot, yet Cassie’s desire to be separated from this genealogy is made clear even beyond the metaphor of the knot. During her childhood, she is described as avoiding her mother’s attempts to engage her in “feminine” activities such as dressing-up and putting on make-up, seeking instead the companionship of her father, and insisting on visiting the Meat Quarry to participate in the meat harvesting. This desire to break away from the female/feminine genealogy is also represented in Cassie’s death as, by having her knot removed and by dying before having children (and after enduring a miscarriage), she puts an end to the painful and socially impairing genetic malformation that had materialized her unhappiness for so long, as she will be the last woman to bear it. Yet, in order to do so, she must recede her own life. In this sense, via the suicidal ending that symbolizes the failure of all personal hope for the protagonist, there can be found the glimpse of a revolt against false promises of happiness, the refusal of that “fantasy of familial continuity”

mentioned by Berlant, in a similar fashion to what is asserted by Ahmed concerning a queer/feminist interpretation of the refusal of the nuclear family as supreme happy object: “to revolt is to be undone – it is not to reproduce an inheritance” (Ahmed 2010: 197). For these reasons, the paradox of this utopian suicide definitively detaches the idea of utopian hope from the ideals of something “better” and “collective”, as, in order to revolt, the protagonist must renounce all her hopes, and renounce her life itself. Cassie dies, and loses her fight for happiness; yet she succeeds in putting an end to her personal struggle, to the impossibility of achieving happiness within the boundaries established by the dystopia and at the same time the impossibility of desiring anything different. Yet, she does not carry on the curse of her non-normative body, leaving the dystopian world to those like Sophia, who goes on to get (unhappily) married and to (unhappily) bear children; those who, accepting the negativity of the dystopia, won’t even hope to be happy, and, as such, won’t be as unhappy as Cassie was.

4. Conclusions

The turn towards realism in many contemporary feminist dystopias, increasingly stepping back from locating their settings in distant spaces and times, prefers to describe alternative, surreal realities that represent the real horrors suffered by women in our contemporary extraliterary society, which determines a radical change in the by now sedimented concept of the critical dystopia. This multifaceted transformation is by all means deserving of further inquiry; the scope of the present article has been to point out a specific and limited consequence of this change in perspective, namely, how this turn to realism specifically impacts the desiring and hoping drive of the dystopian protagonist. The idea of utopian horizon as a hope to achieve something “considerably better” (Tower Sargent 1994: 9), “collective” and “socially transformative” (Webb 2007: 78), has been demonstrated as not complex enough to withstand the test of recent feminist theory concerning hope, happiness and optimism. The discussion of hope from a feminist perspective was particularly identified as skeptical towards the good/bad dichotomy, and all the more so when the desiring subject is positioned in a negative context such as the dystopian ones. This does not imply that utopian drives are never to be found, but that they call for the inception of a new conversation which, hopefully, this article has contributed to. Admittedly, Berlant in *Desire/Love* acknowledges that “even now, despite everything, desire/love continues to

exert a utopian promise to discover a form that is elastic enough to manage what living throws at lovers (...) the project of this book is also to reopen the utopian to more promises than have yet been imagined and sustained” (Berlant 2012: 112). By recognizing the possible utopian potentiality of desire, Berlant calls for an enlargement of what we conceive as utopian, which might be elastic enough to manage the complexity of reality – a similar enlargement to the one from which, as I argue in this article, the analysis of newly realistic contemporary feminist dystopias could benefit.

The case study, with the suicide that ends it, is an example of the bleak, non-critical dystopias that are the focus of the present paper; the analysis of the novel has demonstrated that the concept of utopia can and actually should be detached from the concepts of hope and happiness, especially when these, such as is the case at hand, appear to be defined by the dystopian system. In doing so, the novel breaks the boundary between a negative and an affirmative vision of hope and happiness, suggesting the possibility of going beyond the good/bad binary in a similar sense to what is argued by affect studies. Indeed, the assumption of an affective framework could be of importance for recognizing the capacity of recent dystopias to realistically describe the evils of our society while still retaining the critical capacity that characterizes dystopian novels.

References

- Ahmed, Sara. 2010. *The promise of happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Baccolini, Raffaella. 2000. “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler.” In Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, 13–34. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Baccolini, Raffaella, & Tom Moylan (eds.). 2003. *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. London and New York: Routledge.
- Berlant, Lauren. 2002. “Two girls, fat and thin.” In Robyn Warhol & Diane Prince Herndl (eds.), *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, 244–273. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2012. *Desire/Love*. New York: Punctum Books.

- Cavalcanti, Ildney. 2022. "Critical dystopia." In Peter Marks, Jennifer A. Wagner-Lawlor, Fátima Vieira (eds.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*, 65–75. Cham: Palgrave Macmillan.
- Clough, Patricia T. 2008. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies." *Theory, Culture & Society* 25(1), 1–22.
- Coleman, Rebecca, & Debra Ferreday. 2010. "Introduction: Hope and Feminist Theory." *Journal for Cultural Research* 14(4), 313–321.
- Dillon, Sarah. 2020. "Who Rules the World? Reimagining the Contemporary Feminist Dystopia." In Jennifer Cooke (ed.), *The New Feminist Literary Studies*, 169–181. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Edelman, Lee. 2004. *No future: Queer theory and the death drive*. Durham, NC: Duke University Press.
- Etter, Sarah Rose. 2019. *The Book of X*. Columbus, OH: Two Dollar Radio.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. London and New York: Verso.
- Levitas, Ruth. 1990. "Educated hope: Ernst Bloch on abstract and concrete utopia." *Utopian Studies* 1(2), 13–26.
- Levitas, Ruth. 2013. *Utopia as method: The imaginary reconstitution of society*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- McRobbie, Angela. 2004. "Post-feminism and popular culture." *Feminist Media Studies* 4(3), 255–264.
- McRobbie, Angela. 2008. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press.
- Moylan, Tom. 2021. *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York and London: New York University Press.

Ostalska, Katarzyna, & Tomasz Fisiak. 2021. *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia: Intersectional, Feminist, and Non-Binary Approaches in 21st-Century Speculative Literature and Culture*. London and New York: Routledge.

Tower Sargent, Lyman. 1994. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5(1), 1–37.

Webb, Darren. 2007. "Modes of hoping." *History of the Human Sciences* 20(3), 65–83.

Zournazi, Mary. 2002. *Hope: New Philosophies for Change*. London: Routledge.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



Antigone transgenica.

Nuove indagini critiche tra genere distopico e mitologia

Chiara Protani

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract (Italiano) Nel XX secolo non è raro trovare riscritture di miti classici ambientati in situazioni post-apocalittiche e futuri remoti. Lo scopo dell'articolo è proporre un campo di ricerca innovativo, in cui studio del genere distopico e mitocritica si intrecciano. Il nuovo approccio mitocritico tiene conto di tre innovazioni sociali: l'informatizzazione, indispensabile anche alla letteratura distopica; la migrazione e la letteratura postcoloniale, che si lega al concetto di *altro* di cui la letteratura fantascientifica si nutre; e infine il consumismo, che porta all'eterna riproducibilità tecnica, rintracciabile anche nel genere distopico e nel concetto di clonazione. Un esempio pratico di quanto detto sono i riadattamenti distopici del mito di Antigone: *I Cannibali* di Liliana Cavani, il romanzo epistolare *In The Country of Last Things* di Paul Auster, e la pièce *Antígona Gelada* dell'autore portoghese Armando Nascimento Rosa.

Abstract (English) In the 20th century, it is common to find some rewritings of classical myths set in post-apocalyptic scenarios. The aim of this paper is to propose an innovative research field that combine the study of dystopian literature and myth criticism. The new myth-critical approach considers three social innovations: informatization, which is essential in dystopian literature as well; migration and postcolonial literature, which is linked to the concept of the *otherness* science fiction thrives on; and finally, consumerism, which leads to eternal technical reproducibility, also presented in the dystopian works, especially in the concept of cloning. A concrete example are the dystopian adaptations of the myth of Antigone: the movie *I Cannibali* by Liliana Cavani, the epistolary novel *In the Country of Last Things* by Paul Auster, and the play *Antígona Gelada* by the portuguese author Armando Nascimento Rosa.

Keywords myth; Greek tragedy; science-fiction; dystopia; Antigone

1. Introduzione

Nel panorama contemporaneo della letteratura e del cinema, il connubio tra mito e distopia si erge come una delle combinazioni più affascinanti e suggestive. Per quanto sia difficile da immaginare, mitologia e fantascienza presentano numerose somiglianze e le narrazioni sacrali dei miti antichi si legano a visioni futuristiche di un mondo ancora da venire.

Mito e fantascienza sembrano essere destinati a intrecciarsi, poiché entrambi trovano origine nell'eterna sete di conoscenza e nel desiderio di comprendere l'ignoto. Le mitologie antiche, ricche di divinità, eroi e creature sovranaturali, rappresentano la risposta delle società ancestrali agli interrogativi riguardo l'origine dell'universo e dei fenomeni naturali. D'altra parte, la fantascienza si sviluppa come una risposta letteraria e cinematografica alle paure e alle speranze del presente proiettate nel futuro. In un contesto di crescente industrializzazione, avanzamenti tecnologici e turbamenti politici, la distopia emerge come un terreno fertile per esplorare le potenziali conseguenze delle scelte dell'umanità. Questo genere letterario ci mette di fronte a visioni apocalittiche di società degradate e disumane, spesso specchio di situazioni reali, spingendoci a riflettere sulle nostre azioni, immaginando futuri possibili e divenendo moniti delle trappole che potremmo evitare.

Nella prima parte dell'articolo viene indagato un campo di ricerca innovativo, in cui studio del genere distopico e mitocritica culturale si intrecciano. Infatti, partendo dagli studi sulla mitocritica proposti dal comparatista spagnolo José Manuel Losada è possibile rintracciare alcuni legami tra critica della ricezione dei miti e studio del genere fantascientifico.

Nella seconda parte, invece, verranno proposti dei casi studio, presentando alcuni riadattamenti distopici del mito di Antigone. Le riscritture fantascientifiche della tragedia possono essere suddivise in due filoni principali: da una parte quelle che si sviluppano a partire dal tema dei corpi lasciati insepolti, il film *I Cannibali* (1969) di Liliana Cavani e il romanzo epistolare *In The Country of Last Things* di Paul Auster; dall'altra, viene presentato un adattamento post-apocalittico che si basa sul concetto di manipolazione tecnologica e alienazione umana, ovvero la pièce portoghese *Antígona Gelada* di Armando Nascimento Rosa.

2. Mito e fantascienza: uguaglianze e divergenze fra i due generi

Nel XX secolo non è raro trovare riscritture di miti classici ambientati in situazioni post-apocalittiche o, viceversa, trovare racconti fantascientifici che

richiamano archetipi appartenenti alla società classica e alla cultura mitologica. Infatti, spesso, durante le situazioni drammatiche, come le guerre, o in momenti di transizione culturale, le ambientazioni mitiche possono essere traslate in situazioni distopiche per raccontare alcune trasformazioni sociali o denunciare momenti storici difficili. A tal proposito, è interessante analizzare l'intrigante rapporto tra mito e genere distopico, esplorando come le influenze del passato mitologico si siano riversate nella creazione di mondi post-apocalittici e come questi ultimi abbiano a loro volta ereditato archetipi e temi intramontabili.

2.1 Rapporto tra mitologia e fantascienza

Secondo la teoria di Northrop Frye, il tessuto della letteratura è intrinsecamente intrecciato con elementi, spesso di natura mitologica, che si ripetono attraverso i secoli, che vengono indicati dallo studioso con il nome di *archetipi*, termine di derivazione junghiana (cfr. Losada & Lipscomb 2021). Questa prospettiva ci consente anche di esplorare l'affascinante connessione tra mito e letteratura distopica, riconoscendo che il genere fantascientifico presenta a sua volta elementi ereditati dalle antiche narrazioni mitologiche.

In effetti, molti studiosi hanno ipotizzato che la fantascienza possa essere considerata una versione moderna di mitologia, per esempio Pablo Capanna sostiene che si debba parlare di “una mitología construida racionalmente, surgida de la civilización industrial y de la tradición utópica para llenar el hueco entre la cultura científica y la humanística”¹(Molina Gavilán 2002: 52-53).

Le novità introdotte nello studio dei miti derivano dal fenomeno sociale della globalizzazione, che, oltre a portare delle innovazioni formali, soprattutto per quanto riguarda i media di diffusione delle storie come il cinema e i graphic novels, comporta anche delle rivoluzioni tematiche. Nel saggio *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar* (2015) Losada si fa portavoce di un'innovativa metodologia di studio della ricezione dei miti, sostenendo che il nuovo approccio mitocritico debba tener conto di tre innovazioni sociali: l'informatizzazione, indispensabile anche alla letteratura distopica; la migrazione e la letteratura postcoloniale, che si lega al concetto di *altro* di cui la letteratura fantascientifica si nutre e che richiama il mito contemporaneo dell'extraterrestre; infine il consumismo, che porta all'eterna riproducibilità tecnica, rintracciabile anche nel genere distopico.

¹ Trad. mia: “una mitologia costruita razionalmente, nata dalla civiltà industriale e dalla tradizione utopica per colmare il divario tra cultura scientifica e umanistica.”

Prima di tutto, l'informatizzazione è centrale sia come componente della narrativa distopica, in quanto numerosi elementi presenti nei romanzi sono legati allo sviluppo informatico e alle innovazioni tecnologiche; sia come strumento di diffusione della narrazione mitica, infatti i nuovi mezzi di comunicazione e le nuove tecnologie dell'informazione, come internet, la televisione o il cinema, possono occuparsi anche di divulgazione delle storie mitiche (Losada 2015: 11).

Per quanto riguarda il secondo punto, ovvero la caratterizzazione del diverso, possiamo notare come nella fantascienza distopica spesso vengano inseriti argomenti estranei o lontani da noi, come extraterrestri, intelligenze artificiali o viaggi verso nuovi pianeti e galassie. Questi elementi servono ad esorcizzare la paura nei confronti del diverso e, allo stesso tempo, ad aprire possibili rapporti con realtà sociali alternative. Allo stesso modo, nella classicità, c'era una forte contrapposizione tra l'idea di *greccità* e il concetto di *barbaro*. I Greci, infatti, consideravano i popoli stranieri come *barbari*, ossia persone il cui linguaggio era incomprensibile, in quanto diverso dal greco. Spesso, nelle tragedie greche o nei miti, l'*altro* veniva usato per raccontare vicende politiche, sociali o culturali inaccettabili, che non sarebbe stato possibile ambientare nella *pòlis*, che invece veniva vista come esempio di integrità morale; non è un caso che personaggi destinati a compiere peccati imperdonabili, come quello di Medea, non siano di origine greca, ma straniera, ossia dei barbari. Il tema dell'alterità è presente, quindi, sia nella mitologia che nella fantascienza distopica e svolge un ruolo importante nell'esplorazione delle differenze culturali e sociali. Entrambi i generi ci permettono di immaginare mondi e creature diverse da noi, ampliando la nostra visione del possibile e spingendoci a riflettere su come ci rapportiamo con l'ignoto e il diverso.

Per quanto concerne la riproducibilità di massa, invece, la società moderna, caratterizzata da una diffusa cultura della replicazione di prodotti e idee, presenta interessanti connessioni con la tematica della clonazione, un tema tipico e ricorrente nella fantascienza. La propensione verso la produzione in serie si specchia nel genere distopico, dal momento che questo spesso esplora scenari in cui la clonazione è una pratica comune che solleva interrogativi etici e morali sulla natura dell'identità e dell'individualità, come vedremo nella pièce portoghese *Antígona Gelada*. Il richiamo al mito è, in realtà, immediato in quanto questo stesso è soggetto a riproduzioni, riscritture e riattualizzazioni nel corso del tempo, creando doppi che si adattano alle diverse epoche e culture.

Secondo José Manuel Losada ad accumunare mito e fantascienza è, in primo luogo, il concetto di *trascendenza*, che egli presenta come basilare nella

ricerca mitocritica e nello studio del mito (Losada & Lipscomb 2021: 39-40). Con tale termine si allude al desiderio e alla capacità di superare i limiti umani e proiettarsi verso l'impossibile. Pertanto, ciò che lega mitologia e letteratura fantascientifica è l'anelito di superare la realtà conosciuta e andare oltre le barriere dell'esperienza umana. Il punto di contatto fra questi generi è spiegato da Losada con queste parole: “afán de explicar, comprender y conocer: ese es el punto donde mito y ciencia ficción confluyen”² (Losada & Lipscomb 2021: 41).

La differenza fondamentale fra i due sta nella risposta che offrono agli eventi inspiegabili e nella tipologia di narrazione che presentano per raccontarli. Il mito, nel suo contesto sacrale, risponde a tali eventi tramite spiegazioni religiose, cercando di attribuire un significato e una causa divina a ciò che appare fuori dal controllo umano. La trascendenza mitica si manifesta, perciò, attraverso divinità, creature sovranaturali e avvenimenti miracolosi, che cercano di chiarire il significato dell'universo e della condizione umana. D'altra parte, la fantascienza, con il suo approccio basato sulla scienza e l'innovazione, offre spiegazioni verosimili e plausibili. Pertanto, attraverso le scoperte scientifiche e tecnologiche, la fantascienza cerca di avvicinarsi all'impossibile, ma sempre mantenendo un legame con la realtà conosciuta. Infatti, la trascendenza in questo genere letterario si manifesta attraverso mondi alieni, viaggi nel tempo e altre idee futuristiche che sfidano le limitazioni dell'attuale comprensione scientifica, ma che restano pur sempre verisimili in un futuro più o meno prossimo. L'obiettivo dei due generi è il medesimo: raccontare l'impossibile, attraversare i limiti umani e spiegare la natura della realtà; ciò che cambia è la modalità di narrazione, dal momento che si adatta, prima di tutto al panorama storico e culturale di riferimento, in secondo luogo al livello di conoscenza tecnico-scientifica della società in cui il testo viene composto.

Una tripartizione proposta da José Manuel Losada ci aiuta a comprendere meglio questa distinzione. Diversi generi letterari arricchiscono le trame con il sovranaturale, a differenziarli è l'espedito narrativo usato per trascendere: nel mito antico abbiamo la dimensione sacrale; nel genere fantasy troviamo spiegazione nella magia; infine, nella fantascienza sono le innovazioni e le scoperte scientifiche a decifrare l'impossibile (Losada & Lipscomb 2021: 40-41). Ne consegue che fantasy e mitologia siano tra loro legate dalla non verisimiglianza delle loro spiegazioni; mentre, la fantascienza si sforza di offrire risposte realiste e verosimili a eventi che, sebbene ancora sconosciuti o incomprensibili per l'umanità, possono essere compresi attraverso il progresso

² Trad. mia: “desiderio di spiegare, comprendere e conoscere: questo è il punto in cui mito e fantascienza si incontrano.”

scientifico. È la definitiva sparizione dell'incredibile e della paura dell'ignoto, non ci sono più le divinità o la magia alla base dei misteri del mondo, ma qualcosa che l'uomo può non solo decifrare, ma, persino controllare.

Tale passaggio è spiegabile con il fatto che la scienza moderna ha assunto il ruolo che la mitologia aveva nel passato: essere il motore alla base della ricerca eziologica, ossia la spiegazione degli eventi primordiali e naturali. La scienza ha, quindi, fornito risposte concrete e dimostrabili alle domande che una volta venivano spiegate attraverso il mito. Tuttavia, non bisogna sovrapporre progresso tecnico-scientifico e letteratura fantascientifica, dal momento che questa, facendo comunque parte dell'ambito umanistico, continua ad occuparsi di interrogativi più profondi, simbolici e filosofici che vanno al di là della sola evidenza scientifica e che spesso possono essere risolti solo attraverso l'uso di una scienza pur sempre fantastica o futuristica.

Nonostante le diverse epoche storiche e le differenti basi di conoscenza, mito e fantascienza, condividono, quindi, la medesima volontà di spiegare, conoscere e comprendere l'universo che li circonda. Entrambi affrontano le domande eternamente irrisolte riguardanti l'origine della vita, il significato della morte e il mistero dell'esistenza; tuttavia, la differenza fondamentale tra loro risiede nel modo in cui perseguono queste risposte. Il mito, attraverso una narrazione allegorica, mentre la fantascienza abbraccia la conoscenza scientifica e tecnologica del proprio tempo, ma mitizzandola e rielaborandola. Questa fusione tra conoscenza scientifica e immaginazione crea scenari avvincenti e spinge la fantasia oltre i limiti del presente. La fantascienza, quindi, fornisce risposte alle domande esistenziali attraverso una narrazione che si basa sulla verosimiglianza scientifica, ma che allo stesso tempo lascia spazio all'esplorazione del meraviglioso.

Non è un caso che anche la spettacolarizzazione, secondo Losada, sia un elemento in comune fra mitologia e fantascienza, che cattura l'attenzione dello spettatore o del lettore attraverso effetti meravigliosi (Losada & Lipscomb 2021: 9). Questa affascinante dinamica si manifestava già nell'antichità con i miti e perdura ancora oggi nel mondo della fantascienza. Nell'antichità le avventure mitologiche affascinavano il pubblico con eventi straordinari, come le gesta degli dèi o le imprese degli eroi. Analogamente, la fantascienza moderna si serve dell'avanzamento tecnologico e della creatività per portare sullo schermo o sulla pagina storie sorprendenti, dove mondi alieni, tecnologie all'avanguardia e avventure spaziali creano l'effetto spettacolare che incanta il pubblico.

2.2 Rapporto fra tragedia classica e distopia

Il fascino per l'ignoto e il desiderio di scoprire mondi straordinari sono universali e si riflettono sia nelle antiche leggende mitiche che nelle affascinanti prospettive della fantascienza contemporanea. La distinzione chiave tra i due generi risiede nel loro orientamento temporale: mentre il mito, spesso, si rivolge al passato, la fantascienza si proietta verso il futuro, immaginando utopie o distopie. Tuttavia, entrambi condividono la capacità di esplorare ciò che è invisibile agli occhi umani: ciò che è stato nel tempo primordiale e ciò che potrebbe essere in un futuro più o meno lontano. Attraverso il mito, possiamo indagare su ciò che era nascosto nelle profondità del tempo antico, scoprendo simboli e archetipi che hanno ancora un impatto sulla nostra comprensione del mondo e della nostra stessa identità. D'altra parte, la fantascienza sfida i confini del presente e ci proietta verso il futuro, presentandoci visioni innovative e speculative del mondo che potrebbe essere. Le utopie esplorano possibili realtà ideali, mentre le distopie ci mettono di fronte a scenari futuri inquietanti e spesso in contrasto con le nostre attuali aspettative. La fantascienza, quindi, costruisce mondi che si discostano dalla nostra esperienza attuale e ci spingono a riflettere su possibili evoluzioni dell'umanità.

Partendo dal concetto psicologico di *pensiero controfattuale*, possiamo comprendere come l'essere umano sia incline a immaginare possibili alternative alla realtà, proiettando situazioni mentali verso il futuro (Conti 2020: 164-167). Questo processo si manifesta nel campo della narrazione e della letteratura attraverso il genere utopico e distopico. Per quanto riguarda la prima tipologia, gli autori costruiscono scene immaginarie che rappresentano un mondo migliore, caratterizzato da società perfette e ideali. Questi mondi utopici possono fungere da fonte di speranza per l'umanità, fornendo spunti per la ricerca del progresso e del benessere collettivo. D'altro canto, la fantasia creativa, molto più spesso, si esprime nella distopia, dove gli autori immaginano mondi futuri malati, dominati da governi totalitari, tecnologie opprimenti o catastrofi ambientali. Questi mondi distopici possono fungere, invece, da avvertimento e critica nei confronti di una possibile degradazione della società, offrendo una riflessione sulle conseguenze negative delle azioni che possono condurre alla sconfitta dell'umanità.

Nel corso del XX secolo, si è verificato un significativo *Dystopian Turn*, ovvero un'importante svolta verso la letteratura distopica, in particolare quella incentrata su mondi post-apocalittici (Conti 2020: 165). Durante questo periodo, la narrativa fantascientifica ha assunto un ruolo di rilievo, riflettendo i

mutamenti sociali, politici e tecnologici del tempo. Infatti, l'avvento delle due guerre mondiali, la minaccia nucleare e i progressi tecnologici hanno contribuito a creare un clima di incertezza e sfiducia nel futuro. Pertanto, la letteratura di fantascienza è diventata un mezzo attraverso il quale gli scrittori e le scrittrici hanno potuto esplorare e riflettere su questi temi, offrendo una speculazione su come il mondo potrebbe trasformarsi se determinate tendenze non venissero controllate. I mondi post-apocalittici sono diventati particolarmente popolari in questo contesto, poiché presentavano una visione spaventosa di un futuro in cui la civiltà umana era stata ridotta in rovina da disastri naturali, guerre o incidenti tecnologici. Questi mondi disgregati fornivano uno scenario cupo e potente per esplorare le debolezze e le fragilità dell'umanità, ponendo interrogativi sulla nostra capacità di autodistruzione o sulle possibili speranze di rinascita.

In realtà, alcune delle tematiche centrali della distopia, per esempio quelle legate a malattie contagiose o pestilenze, avevano già radici nella letteratura antica, in cui si trattava la questione della contaminazione collettiva. Ne troviamo esempi chiari nell'incipit dell'*Edipo Re*, dove si fa riferimento alla morte e alla pestilenza che flagellano la città di Tebe a causa del peccato commesso dal protagonista; ancora nell'*Iliade*, dove il campo degli achei è devastato dalla peste a causa della tracotanza di Agamennone, che ha deciso di tenere in ostaggio Briseide, figlia del sacerdote di Apollo; infine, nella tragedia *Antigone* emerge la tematica della contaminazione morale causata dalle violazioni delle leggi divine.

Queste opere classiche, in un certo senso, offrono già un'anteprima del tema distopico delle malattie contagiose, in cui il pericolo della diffusione e l'impatto sulla collettività diventano aspetti centrali per esplorare la moralità della società. Le narrazioni antiche mettono in evidenza le conseguenze delle azioni umane, sottolineando la connessione tra le scelte individuali e le ripercussioni sull'intera società. Le pestilenze e le contaminazioni nella letteratura classica venivano utilizzate come metafore potenti per mettere in luce come la disobbedienza alle leggi divine o morali potesse portare a gravi conseguenze per l'intera comunità. La letteratura distopica moderna ha poi ripreso e ampliato queste tematiche, portando alle estreme conseguenze le paure e le ansie legate a scenari di apocalisse pandemica.

In realtà, tragedia classica e genere distopico presentano delle somiglianze tematiche evidenti, soprattutto riguardo la drammaticità delle conseguenze delle scelte umane. Prima di tutto, la tragedia classica può essere definita come *extreme theatre*, ovvero teatro dell'estremo, poiché si concentra su temi di morte, dolore,

eroismo, sofferenza e su tutte quelle emozioni estreme che troviamo anche nei generi della fantascienza e della distopia (Revermann 2008: 114). La tragedia greca si caratterizzava per il suo approccio intenso e coinvolgente alle vicende umane, affrontando temi universali come l'amore, la vendetta, l'ambizione e la lotta per il potere. Gli eroi tragici spesso fronteggiavano sfide titaniche, lottando contro avversità imponenti e soffrendo destini funesti. Lo stesso spirito dell'estremo si ritrova anche nel genere fantascientifico e distopico, dove, le storie esplorano mondi futuri in cui la società è sconvolta da cambiamenti radicali, il progresso tecnologico ha portato a conseguenze inaspettate e la sofferenza umana si manifesta in modi nuovi e spaventosi.

Inoltre, le distopie trovano le loro radici nelle sfide della storia contemporanea, tra cui la convinzione che grazie all'evoluzione tecnica e scientifica si possa raggiungere una nuova società o una nuova forma di essere umano, andando oltre i limiti conosciuti e aspirando addirittura all'immortalità. Questa prospettiva è inquietante, poiché richiama il timore antico della *hybris* greca, la presunzione di voler superare gli dei e sentirsi a loro superiori, un atteggiamento che sempre veniva punito dai celesti (Fernández Urtasun 2017: 82). Così come nella tragedia greca, molte distopie della fantascienza moderna presentano società future che sono alla deriva e portano a conseguenze negative e catastrofiche. Queste opere letterarie sembrano provocare una risposta catartica, inducendo il lettore a riflettere sulle conseguenze delle azioni umane e sulla fragilità della nostra esistenza. Le distopie, come la tragedia in passato, sono uno specchio critico della società e delle possibili direzioni future; esse ci mettono di fronte alle conseguenze delle nostre scelte e ci costringono a interrogarci sulle azioni che intraprendiamo oggi e sulle loro implicazioni per il domani. Questi mondi futuri negativi e spaventosi servono come avvertimento e come spinta a essere più consapevoli, esattamente come la tragedia serviva ai cittadini della *pòlis* come monito.

Pertanto, il genere distopico richiama, spesso, il concetto di *catarsi*, che è parte integrante del teatro greco classico. Tanto la tragedia greca quanto il genere distopico hanno una forza ricostruttrice, che mira a far redimere i cittadini e ad imparare ad agire bene e migliorarsi (Revermann 2008: 106-107). Nella catarsi della tragedia greca, tale spinta deriva dall'errore commesso dall'eroe principale, chiamato *amartìa*; gli spettatori riflettono, imparando dagli sbagli del protagonista e comprendendo le conseguenze delle sue azioni. Quindi, si tratta di una riflessione a posteriori, dopo che gli eventi si sono svolti e che la tragedia si è ormai consumata. Nel genere distopico, invece, il potere ricostruttivo si manifesta a priori: gli autori propongono realtà post-apocalittiche, mettendo in luce i risultati

delle scelte sbagliate e dei comportamenti deleteri dell'umanità. I lettori o gli spettatori, quindi, possono capire come agire e quali decisioni prendere prima di commettere errori simili, evitando di arrivare a situazioni distopiche. Perciò, la differenza fondamentale tra la catarsi della tragedia e il monito del genere distopico è che nella catarsi ci si concentra sull'errore del protagonista, analizzando come esso potrebbe essere evitato nel futuro; si parla di un processo di apprendimento a posteriori, basato sull'esperienza dell'errore commesso. Nella distopia, invece, l'apprendimento è a priori, poiché permette ai lettori di capire come agire prima di arrivare alla distruzione di massa.

Anche dal punto di vista della costruzione dei personaggi possiamo notare alcune somiglianze tra la tragedia classica e il genere distopico. Non a caso, molti elementi caratteristici dei protagonisti dei romanzi e film di fantascienza trovano delle corrispondenze negli eroi dei miti e delle tragedie. Queste similitudini possono essere rintracciate anche nella figura di Antigone, di cui ci occuperemo approfonditamente più avanti, dove emergono alcune virtù morali specifiche che rispecchiano aspetti tipici dei protagonisti del genere fantascientifico. Per esempio, una forte responsabilità nei confronti della famiglia: Antigone è disposta a sacrificare tutto per seppellire il fratello Polinice, disobbedendo alle leggi imposte dal governo. Questa responsabilità verso la famiglia è una caratteristica spesso riscontrata anche nei protagonisti della fantascienza, che si trovano a dover fare scelte difficili e sacrifici per proteggere i propri cari o la loro specie. Un altro tratto comune è la ribellione contro governi ingiusti: Antigone si oppone apertamente al decreto di Creonte, sostenendo i suoi principi morali e mettendo la giustizia al di sopra delle leggi degli uomini. Questo spirito ribelle è spesso presente nei personaggi fantascientifici, che si trovano a lottare contro regimi totalitari, autorità opprimenti o sistemi sociali ingiusti. Inoltre, i protagonisti di entrambi i generi perseguono obiettivi di sradicamento del regime politico esistente. Antigone, pur sapendo di affrontare una battaglia difficile, cerca di ottenere il riconoscimento per i suoi principi etici e di scardinare l'oppressione del governo. Allo stesso modo, molti eroi della fantascienza cercano di rovesciare regimi corrotti o di cambiare il corso della storia per migliorare la situazione politica e sociale. Infine, sia nella mitologia che nella fantascienza, i personaggi spesso cercano una pace universale. Nel genere contemporaneo, questo si traduce spesso nel tentativo di salvare il mondo o la galassia da una minaccia imminente.

Infine, fondamentale nella comparazione tra tragedia classica e genere distopico è la presenza dei sopravvissuti, che hanno il ruolo morale di perpetuare la memoria dell'errore passato e di far sì che questo non venga commesso nuovamente e conduca la *pòlis*, o l'umanità alla rovina (Revermann

2008: 112). Nella tragedia classica è spesso il coro ad avere questo compito, in quanto composto da sopravvissuti, che hanno assistito agli eventi tragici e portano con sé il peso della memoria di ciò che è accaduto. Questo funge da testimone delle azioni degli eroi e delle conseguenze delle loro scelte, offrendo una prospettiva esterna e riflessiva sulla vicenda. In alcuni casi, come nell'*Edipo a Colono*, l'eroe stesso sopravvive agli eventi tragici accaduti ed è costretto a vagabondare accompagnato dalla figlia Antigone e a dover affrontare le conseguenze delle sue azioni. Nella tragedia *Antigone* è, invece, Creonte, attuale re di Tebe e zio della protagonista, che si trova a dover affrontare la colpa di aver condannato ingiustamente la giovane donna e aver causato la morte della moglie e del figlio Emone. Anche nel genere distopico, è possibile trovare personaggi sopravvissuti che portano con sé la memoria di un mondo orribile e di eventi tragici. Questi agiscono da ponti tra il passato e il presente, aiutando il pubblico a comprendere le cause e le conseguenze delle disastrose trasformazioni sociali e tecnologiche.

In conclusione, il rapporto tra la tragedia classica e il genere distopico è profondo e significativo. Entrambi i generi affrontano temi universali e profondi, esplorando le complessità dell'essere umano e le conseguenze delle sue azioni e ci invitano a riflettere sulle sfide etiche e morali che affrontiamo e sulle implicazioni delle nostre scelte. La tragedia classica ci offre una visione intima e intensa delle emozioni umane e delle dinamiche sociali, mentre il genere distopico ci presenta mondi futuri immaginari in cui le nostre paure e ansie trovano espressione. In entrambi i contesti, ciò che emerge è l'importanza di comprendere la nostra responsabilità verso gli altri, verso la società e verso il mondo che ci circonda.

3. Antigoni distopiche

“Transgenico: organismo il cui genoma è stato modificato con l'introduzione di geni estranei mediante la tecnica del DNA ricombinante [...] (ovvero) l'unione di due sequenze di DNA di diversa origine per mezzo di un vettore.” (Novelli & Giardina 2003: 238, 215) Questa è la definizione della parola *transgenico*; con questo termine si indica un organismo vivente che è stato modificato geneticamente mediante l'inserimento di uno o più geni provenienti da un altro individuo. I geni vengono prelevati dal DNA di un organismo donatore e vengono inseriti nel genoma di quello ospite, dove poi diventano funzionali e influenzano le caratteristiche del secondo organismo. L'obiettivo principale della creazione di individui transgenici è quello di conferire loro caratteristiche specifiche che non si sarebbero sviluppate naturalmente.

Attraverso il titolo *Antigone transgenica*, oltre all'evidente riferimento alla componente fantascientifica, lo scopo è alludere al fenomeno grazie al quale il mito di Antigone è stato modificato nel corso dei secoli, attraverso l'introduzione nel suo DNA di base, ossia la narrazione originaria e il significato archetipale, di geni esterni, come in questo caso il fattore distopico e fantascientifico, per dar vita a nuovi significati e nuove caratterizzazioni che hanno inevitabilmente modificato e ampliato il senso base del mito. Ogni qual volta un gene della tragedia di Antigone, viene sostituito da un gene diverso, spesso appartenente ad un altro genere letterario, questa cambia i suoi connotati offrendo risultati e messaggi nuovi.

“Transgenico: [...] il nuovo gene può aggiungersi o sostituirsi al gene originario presente nell'organismo ricevente, oppure annullarne l'espressione” (Novelli & Giardina 2003: 238, 215). Traslando tale nozione alla letteratura possiamo affermare che il nuovo gene aggiuntivo (un personaggio nuovo, una modifica nella fabula, una trasformazione di genere) modifica il DNA della vicenda sostituendosi al significato originario o offrendo un senso aggiuntivo e più profondo. In questo caso il gene della distopia modifica il DNA di Antigone trasformandone sia l'assetto genetico, ovvero la trasposizione formale e mediale, dal momento che alcuni riadattamenti sono trasformati in romanzi e film, sia l'espressione del gene stesso, ampliandone il significato originale.

Il nuovo DNA appartenente alle Antigoni fantascientifiche si esprime attraverso scenari distopici e città in cui vige la dittatura, elementi che alludono a problematiche sociali di due tipi: da una parte la denuncia delle guerre passate, dei corpi lasciati insepolti e dei governi assolutistici, dall'altra il monito di un futuro infausto, in cui tecnologia, intelligenze artificiali e riproducibilità tecnica porteranno all'alienazione della specie umana.

3.1 La tragedia dei corpi insepolti

Il tema dei corpi lasciati insepolti è stato affrontato in diverse opere letterarie e cinematografiche, assumendo significati profondi e spesso inquietanti. Nel contesto contemporaneo, in particolare, il tema si arricchisce di nuove prospettive e sfumature, trasportandoci in mondi distopici, dove il divieto di seppellimento assume implicazioni ancora più rilevanti. Può trattarsi di una pratica imposta dalle autorità per reprimere il dissenso, oppure può emergere come conseguenza di calamità ambientali o eventi catastrofici che hanno messo a dura prova la civiltà. In ogni caso, tale divieto solleva interrogativi profondi sul valore della vita umana e sul rispetto per la dignità della specie, sfidando le

protagoniste delle opere, novelle Antigoni, a confrontarsi con le implicazioni etiche di tali scenari. Il mito della figlia di Edipo si intreccia con queste distopie, in cui il rifiuto di concedere un degno riposo ai morti rivela il conflitto tra le leggi statali e la morale privata delle società futuristiche, quasi sempre governate da dittature estreme.

I cannibali di Liliana Cavani (1969), ambientato in un futuro post-apocalittico che rimanda alla situazione politica italiana degli anni Sessanta, ci introduce a una società decadente in cui la sopravvivenza è minacciata da carestie e conflitti. Attraverso il titolo, che non riporta direttamente il nome di Antigone, la regista prende consapevolmente le distanze dalla tradizionale tragedia scritta da Sofocle. La sua intenzione non è quella di offrire un adattamento cinematografico fedele al mito, bensì di fornire una personale e audace interpretazione che si adatti alle condizioni politiche del suo tempo. In questa desolata realtà, il divieto di seppellimento dei cadaveri si trasforma in una pratica crudele e disumana, in cui i corpi insepolti diventano monito contro i possibili dissidenti. Il film di Cavani offre uno spunto di riflessione sulla degradazione morale e sulla perdita delle norme sociali in contesti estremi, rafforzando il messaggio della fondamentale importanza del rispetto per la dignità umana, anche in situazioni di estrema crisi. I corpi dei ribelli uccisi vengono abbandonati per strada per scoraggiare e reprimere ogni forma di ribellione, il che potrebbe richiamare alla memoria degli spettatori i tragici eventi dei partigiani uccisi durante la Seconda Guerra Mondiale. In questo contesto, l'atto di seppellire i corpi assume un doppio valore. In primo luogo, la volontà di dare una degna sepoltura ai corpi simboleggia non solo il rispetto per i defunti, ma è anche indicatore del grado di umanità della città: lasciare i corpi insepolti nega il loro diritto all'onore post-mortem e rappresenta un'ulteriore manifestazione dell'insensibilità e della crudeltà del regime dittatoriale. In secondo luogo, la sepoltura dei corpi riveste un significato profondamente politico, diventando uno strumento per ristabilire una forma di giustizia all'interno di una *pòlis* corrotta. Infatti, la negazione della sepoltura viene utilizzata dal potere come mezzo per perpetuare il controllo sulla popolazione, quindi la volontà di disobbedire a tale ordine diventa un simbolo di umanità e di resistenza, una luce di speranza per una società in cerca di riscatto e rinnovamento.

Nel romanzo distopico epistolare *In The Country of Last Things* di Paul Auster (1987), in italiano tradotto come *Nel paese delle ultime cose*, il lettore è immerso in un mondo oscuro e controllato dallo Stato, dove la sepoltura dei morti è vietata e i cadaveri vengono utilizzati come fonte di combustibile. Il

tema della sepoltura dei morti diventa centrale nel romanzo, manifestandosi in due momenti chiave. Inizialmente, la protagonista Anne si trova di fronte ad una difficile decisione: quale tipo di sepoltura dare a Ferdinand, un anziano che, insieme alla moglie Isabel, l'ha accolta nella propria casa in un momento difficile. La riflessione su come onorare il defunto si scontra con le leggi inumane dello Stato, che reclama i corpi e impedisce la devozione privata, allusione chiara alla tragedia sofoclea. Alla fine, Anne e Isabel decidono di lasciare che sia lo Stato a prendere il corpo di Ferdinand, tuttavia questo atto di obbedienza appare come un'ulteriore sottomissione alla tirannia del regime. In un secondo momento, Victoria, una donna benestante che accoglie Anne nella propria dimora, decide di organizzare un funerale per un dipendente morto, spinta dalla pietà e dall'empatia verso il defunto. Tuttavia, tale scelta ha un costo elevato: Victoria subisce una brutale repressione da parte della polizia, dimostrando come la società distopica punisca coloro che osano sfidare le sue leggi inumane. Attraverso questi due episodi l'autore mette in luce come la privazione del diritto alla sepoltura possa essere utilizzata come strumento di controllo e oppressione e la volontà di onorare i morti diventa una forma di ribellione contro il sistema totalitario.

Le due opere presentano alcuni tratti in comune e, soprattutto, hanno entrambe radici nella tragedia sofoclea, dalla quale ereditano l'interdizione del seppellimento e la volontà di ribellarsi. Le prime scene del film *I cannibali* ci presentano una visione desolata di una città, che per i suoi tratti caratteristici può essere riconosciuta come Milano (Frediani 2011: 292). Le strade sono deserte e disseminate di cadaveri abbandonati: un'immagine cupa e angosciante, evocativa di un'atmosfera distopica e oppressiva. Questo scenario ricorda la città desolata che troviamo nel romanzo di Auster: "Lenta e costante, la città sembra consumare sé stessa, anche se rimane lì. Ogni giorno nelle strade si sentono delle esplosioni, come se da qualche parte, lontano da te, stesse crollando un edificio o sprofondasse un marciapiede." (Auster 2018: 30)³ e ancora: "Pertanto ogni volta che giri l'angolo trovi cadaveri, sul marciapiede, sotto i portoni, sulla strada stessa." (Auster 2018: 30) In entrambe le opere le città, ormai vuote e decadenti, diventano un personaggio a sé stante, testimone di una società al collasso.

Nel film distopico di Liliana Cavani, il primo ministro pronuncia una frase sconvolgente: "I morti della strada servono a impedire altri morti". Inoltre, la città è costellata di cartelloni gialli con scritte rosse che recitano: "Death to

³ Traduzione di Monica Sperandini.

anyone who touches the rebel's body", un messaggio di minaccia che risuona in diverse lingue, come inglese, francese e spagnolo, trasmettendo un avvertimento universale che ci annuncia che simili tragedie possono accadere ovunque, se non si è vigili e attenti alla salvaguardia dei diritti e della libertà umana (Frediani 2011: 292).

I cadaveri insepolti che popolano le strade, presenti in entrambe le opere, diventano un potente simbolo di oppressione e paura, rappresentando la brutalità del potere e la negazione del rispetto per la dignità umana. Nel film di Cavani, i passanti si muovono tra i corpi, ignorandoli o cercando di evitarli (fig. 1); la regista sottolinea l'indifferenza dei cittadini, ritenendola una forma di asservimento al potere dominante. Questa riluttanza nel riconoscere il valore umano dei morti evidenzia la disumanizzazione inflitta dalla dittatura, dove il potere cerca di mantenere il controllo attraverso la negazione della dignità umana.



Figura 1: *I cannibali*, Liliana Cavani 1969

Nel testo di Auster, invece, il potere statale si manifesta in modo diverso: la polizia raccoglie i corpi dei morti, svuotando le strade ogni notte e successivamente li brucia per ottenerne energia. L'autore descrive tale pratica con queste parole:

Ogni mattina passano i camion per la raccolta dei cadaveri. Questa è la funzione principale del governo, che investe in quest'operazione più che in qualsiasi altra cosa. Tutt'intorno alla città ci sono i forni crematori – i cosiddetti Centri di Trasformazione – e giorno e notte si vede il fumo che sale in cielo. (Auster 2018: 28)

Pertanto, anche in questo caso i cadaveri vengono disumanizzati e non rispettati. Prima della raccolta, però, i cittadini hanno imparato a sottrarre dai corpi le piccole ricchezze che essi possiedono, svuotando le loro tasche o le loro borse, un gesto che può essere interpretato come un segno di paura e complicità

con l'ingiusto potere dominante. Questo atto di depredazione rivela come i cittadini siano stati ridotti a una *zona grigia*, sottomessi alla volontà dello Stato.

In entrambe le opere, il tema dei corpi insepolti diventa il fulcro delle distopie, simbolo di come lo Stato neghi uno dei diritti basilari dell'uomo. In questo contesto, è interessante porre una riflessione sulla propaganda della Germania nazionalista riguardo ai corpi dei soldati lasciati insepolti in territorio tedesco durante la Prima guerra mondiale. George L. Mosse utilizza un termine specifico per descrivere questa pratica, chiamandola *Gefallenkult*, ovvero il culto dei caduti. La Germania nazionalista costruisce un mito intorno ai corpi insepolti dei soldati, affermando che essi saranno ricompensati per il loro sacrificio nella vita dopo la morte (cfr. Mosse 1980). Questo inno ai morti in guerra permette allo Stato di prendere il potere e celebrare pubblicamente i caduti, privando al contempo le famiglie della possibilità di onorarli privatamente. In realtà, una simile condizione statale, secondo alcuni studiosi, aveva dato vita alla prima stesura della tragedia *Antigone*, messa in scena per la prima volta nel 442 a.C. durante le grandi dionisie. Infatti, alcuni storici testimoniano l'aumento di costruzioni di tombe durante questa epoca; probabilmente tale fenomeno indicava una difesa dei riti di sepoltura familiare in contrasto al regime politico che cercava sempre più di controllare le forme di devozione privata (cfr. Steiner 1995). Pertanto, in epoca classica quanto contemporanea la vicenda di Antigone sembra essere uno specchio dell'atmosfera politica.

In modo provocatorio e innovativo, sia Auster che Cavani aggiungono un ulteriore strato di significato alla denuncia di tale orrore, spostando il contesto da un periodo specifico come le guerre, ad un possibile futuro distopico. In passato, la denuncia dell'ingiustizia e della disumanizzazione associata ai corpi insepolti era spesso contestualizzata e storicizzata, alludendo ad epoche segnate da conflitti come le guerre, dove la morte e la distruzione erano presenti in modo tangibile. Invece, sia Auster che Cavani, spostando questa denuncia in un possibile futuro distopico, universalizzano il messaggio, andando oltre il contesto storico specifico.

3.2 Antigone nello spazio

Antígona Gelada (2008) di Armando Nascimento Rosa rappresenta un altro esempio significativo di come il mito di Antigone possa essere riscritto con un'ambientazione fantascientifica e trasformato in un'opera distopica. L'autore adatta la trama classica creando un'ambientazione futuristica dominata dalla

manipolazione tecnologica. Con il termine *Gelada*, presente nel titolo, Nascimento Rosa anticipa la condanna di Creonte nei confronti di Antigone, che viene sottoposta a ibernazione. Già questo dettaglio ci permette di comprendere che lo scenario si colloca in un futuro distopico in cui la tecnologia svolge un ruolo cruciale. La storia si svolge all'interno di una stazione spaziale chiamata Tebe9, situata su un satellite di Plutone, Caronte. Le trasformazioni più interessanti riguardano, però, i personaggi, i quali diventano figure tipiche del genere fantascientifico, dotati di caratteristiche e abilità avanzate. Inoltre, è chiaro l'allontanamento dal riferimento mitico, il quale quasi scompare, lasciando spazio invece allo stile fantascientifico canonizzato (Cuccoro 2018: 232-233). Ne consegue una rilettura dei personaggi, riadattati secondo il genere distopico, mentre il mito classico funge da sfondo. In particolare, la protagonista del racconto si discosta nettamente dalla tradizionale ricezione del personaggio di Antigone; le uniche caratteristiche che condivide con le Antigoni del passato sono il desiderio di morte e la volontà di salvare il fratello (Do Céu Fialho 2017: 308). In questa prospettiva, il mito classico diviene un elemento complementare alla trama e agli elementi fantascientifici, mentre l'attenzione principale è focalizzata sullo sviluppo dei personaggi e sulla loro dinamica all'interno della distopia, piuttosto che sul mero rispecchiamento dell'archetipo mitico.

In questa riscrittura, Edipo decide di ibernarsi volontariamente e non è più il figlio di un incesto. La vera storia rivela che Giocasta ebbe una relazione con Crisippo mentre Laio era sterile. La decisione di Edipo di sottoporsi all'ibernazione è motivata dai problemi ai piedi, allusione al mito classico, e l'incesto è considerato soltanto un pretesto mediatico. Anche Polinice condivideva problemi fisici simili e si ipotizza che si sia consegnato spontaneamente a Creonte per l'omicidio di Eteocle a causa di tali difficoltà fisiche. Un altro elemento introdotto dall'autore è la presenza di un clone di Giocasta, denominato Giocasta 2, che diventa un esperto tecnico di laboratorio. Inoltre, in questa nuova versione, Tiresia non è più l'indovino del mito classico, ma un ingegnere specializzato nella clonazione e che ha subito un lavaggio del cervello orchestrato da Creonte.

Nascimento Rosa rivoluziona completamente il mito di Antigone, trasformandolo in un'avventura spaziale, arricchita da elementi fantascientifici e scenari distopici. L'uso della manipolazione tecnologica e l'introduzione di nuove dinamiche sociali creano un'ambientazione unica e stimolante, rendendo il testo un esempio notevole di come mito e fantascienza possano intrecciarsi e dar vita ad un messaggio nuovo e contemporaneo. La riscrittura ridefinisce il

nucleo centrale dello scontro classico: invece di concentrarsi sull'atto del seppellimento di Polinice, la questione si trasforma in un nuovo dilemma etico e tecnologico, ovvero conservare il DNA di Polinice per permetterne la clonazione. Mentre Eteocle viene seppellito come da tradizione, a Polinice viene inflitta una condanna differente, volta a impedirne la clonazione attraverso la disintegrazione genetica. Questa premessa porta alla ribellione di Antigone, che desidera clonare il DNA del fratello per farlo tornare in vita. Tuttavia, si scontra con l'insormontabile ostacolo del suo utero infantile, che la rende incapace di concepire. Questa consapevolezza la spinge verso la morte, richiamando l'ultimo stasimo della tragedia sofoclea, in cui rimpiange le nozze mancate e la sua impossibilità di essere moglie e madre. Nonostante l'incapacità di concepire, Antigone, nel celeberrimo confronto con Creonte, dichiara di essere incinta del clone di Polinice. Tale confessione la porta a essere condannata dallo zio per aver trasgredito l'editto. La differenza è nella tipologia di pena che la fanciulla deve scontare: se nella tragedia classica veniva rinchiusa viva in una tomba, qui viene condannata ad essere ibernata, adattando il suo destino al genere fantascientifico. Tuttavia, come avviene nel testo sofocleo, in cui Antigone decide di togliersi la vita con il suicidio, qui la protagonista rifiuta di prendere il farmaco che la salverebbe dalla morte durante l'ibernazione andando incontro a morte certa.

Questa riscrittura introduce una serie di nuove tematiche e dibattiti etico-morali, ponendo in primo piano le implicazioni della clonazione e della manipolazione genetica. La storia di Antigone diventa un potente richiamo alla libertà e all'autonomia individuale, portando il lettore a riflettere sulle sfide etiche e sociali introdotte dai progressi scientifici e tecnologici. Le riscritture fantascientifiche spesso esplorano il tema della tecnologia come un'utopia iniziale, offrendo un'immagine ottimistica delle macchine che possono migliorare la vita umana. Tuttavia, con il progredire della trama, questa visione idilliaca si trasforma in una distopia, poiché la tecnologia sfugge al controllo umano e conduce all'alienazione, imprigionando l'umanità in un mondo costruito da sé stessa. Tale caratteristica del genere fantascientifico è nota come *falsa utopia* (Do Céu Fialho 2017: 307), poiché l'apparente perfezione tecnologica si rivela illusoria, e l'essere umano diventa schiavo della stessa tecnica che un tempo aveva idealizzato.

Non a caso, l'altro tema portante che emerge nella pièce è l'alienazione dell'umanità a causa dell'artificio tecnico, il quale cancella i confini tra uomo e Dio. Questa concezione richiama il modello tecnocratico frankestiano (Cuccoro 2018: 239), dove la scienza e la tecnologia assumono un ruolo

predominante e l'uomo si scontra con le conseguenze della propria creazione. L'alienazione è strettamente legata alla duplicazione e alla vittoria delle macchine sull'uomo. Ad esempio, la figura di Giocasta 1, la vera Giocasta, appare meno vitale rispetto a Giocasta 2, poiché la prima ha perso la sua energia umana, essendo stata assorbita e controllata dalle macchine.

La vera domanda da porsi è che significato abbia il mito in una scrittura così contemporanea e appartenente ad un genere tanto differente: perché Nacimiento Rosa decide di raccontare la disfatta dell'uomo di fronte alle macchine attraverso una tragedia classica e non usa, semplicemente, una nuova storia? La causa è rintracciabile nella natura riproducibile dei personaggi mitici e delle loro storie. La tematica principale che permea l'intera vicenda è, infatti, la riproducibilità, concentrata sulla clonazione del DNA di Polinice. Questo elemento è significativo poiché, alla fine dell'opera, anche Creonte denuncia la natura fittizia e infinitamente riproducibile dei personaggi mitici:

Somos todos imitações baratas de outra gente antes de nós. Já houve outros Tirésias e outras Antígonas, outras Ismenas e outros Creontes, a viverem farsas e tragédias parecidas com as nossas, noutros cenários e roupagens. A nossa vida não é original. É uma cópia tardia. Fazemos parte de um jogo programado. Antígona morre sempre no fim. Eu preciso que me odeiem para ser Creonte. Tirésias é um sábio indeciso, que muda de sexo como quem muda de peúgas. Hémon e Ismena, lamento dizê-lo, são figuras secundárias. Alguém inventa a nossa vida online e diverte-se a jogar à bola com os nossos neurónios. Gostamos de jogos virtuais e desconhecemos que somos o jogo de outros que nos manipulam. Vocês são uns parolos. Levam a sério a ficção que interpretam. (Nacimiento Rosa 2008: 130)⁴

Lo scrittore utilizza il mito per mettere in discussione il futuro della razza umana, affermando che il tempo dell'uomo è ormai terminato. L'umanità ha perso la sua densità e profondità, e nella società contemporanea dominata da macchine e cloni, lo spazio per l'esperienza della profondità mitica è ormai

⁴ Trad. Cuccoro "Siamo tutti imitazioni dozzinali di altri prima di noi. Ci sono già stati altri Tiresia e altre Antigoni, altre Ismeni e altri Creonti a vivere farse e tragedie simili alle nostre, in altri scenari e indumenti. La nostra vita non è originale. È una copia tardiva. Facciamo parte di un gioco programmato. Antigone muore sempre alla fine. Io ho bisogno che mi odino per essere Creonte. Tiresia è un saggio indeciso, che cambia sesso come si cambiano i calzini. Emone e Ismene, mi spiace dirlo, sono figure secondarie. Qualcuno inventa la nostra vita online e si diverte a giocare a palla con i nostri neuroni. Ci piacciono i giochi virtuali e non ci accorgiamo che siamo il gioco di altri che ci manipolano. Voi siete dei buzzurri. Prendete sul serio la finzione che interpretate."

svanito (Do Céu Fialho 2017: 311). L'analisi delle azioni dei personaggi conferma questo concetto: Antigone muore perché è stanca di vivere in un mondo che ha perso la sua umanità e la sua miticità; allo stesso modo, Edipo decide di farsi ibernare e diviene simbolo di un'umanità congelata, in attesa di una possibile riumanizzazione e rivitalizzazione del mondo. È un'umanità ibernata, esattamente come la Antigone del titolo.

Questo fa emergere la profonda preoccupazione dell'autore riguardo la società contemporanea, rappresentata in modo metaforico dal mito, che sembra destinata a scomparire in un futuro governato dalla tecnica e dalle macchine. Si delinea, quindi, il quadro di un domani in cui l'umanità si confronta con la propria estinzione, in un mondo dominato dalle macchine. L'analisi si concentra sul significato del mito e sulla sua possibile scomparsa, evidenziando il pericolo di un'umanità privata della propria essenza e della sua unicità. Questa indagine offre un'opportunità di riflessione sulla società attuale, aprendo il dibattito su quale sarà il futuro dell'umanità e che ruolo la tecnologia svolgerà nel modellare la nostra identità. In conclusione, la riscrittura fantascientifica diventa uno strumento per esplorare le possibilità del destino umano e del mito nell'era dell'accelerata riproducibilità tecnologica.

4. Conclusione

Mito e fantascienza si uniscono nel desiderio di affrontare le grandi questioni umane e universali. Il mito attinge alla dimensione simbolica e alle allegorie per rispondere a tali domande, mentre la fantascienza si basa sulla conoscenza scientifica, pur trasformandola in narrazioni suggestive e speculative. Entrambi, in tempi diversi e con approcci differenti, incarnano il simbolo della ricerca della verità e dell'esplorazione dell'ignoto, testimoniando l'eterno desiderio umano di comprendere il mondo e il proprio posto al suo interno.

In questa nuova interpretazione, il mito di Antigone continua a dimostrare la sua rilevanza e capacità di adattarsi a contesti diversi, offrendo spunti di riflessione attuali e universali. Infatti, nello sviluppo delle trame e dei personaggi, vediamo come il mito sia stato trasformato e reinterpretato per adattarsi alle nuove sfide e alle nuove visioni del futuro. Queste riletture dimostrano, inoltre, come il genere distopico possa adattarsi in modo creativo alle tematiche del mito classico, senza rinunciare alla sua identità e all'originalità del proprio stile. L'incontro tra la fantascienza e il mito offre nuove possibilità di esplorare le dinamiche umane e sociali, arricchendo la trama con elementi di riflessione contemporanei e universali. Attraverso l'indagine critica delle opere

selezionate, si è delineato un quadro delle trasformazioni tematiche che si verificano all'interno delle riscritture mitiche nel genere distopico, specialmente sull'interazione tra la tecnologia e uomo.

In conclusione, attraverso la lente del genere distopico, il mito di Antigone diventa uno strumento utile per esplorare le questioni etiche, morali e sociali del nostro tempo. La tecnologia, la manipolazione genetica, l'alienazione e la perdita dell'essenza umana emergono come temi dominanti in queste riscritture, gettando luce sulle conseguenze del progresso tecnologico e sulla nostra relazione sempre più ambigua con le macchine. L'eroismo di Antigone si confronta con un'umanità che sta lottando per mantenere la propria identità in un mondo sempre più dominato dalla tecnologia, dalla virtualità e dalla distruzione.

Riferimenti bibliografici

Auster, Paul. 2018 (1987). *Nel paese delle ultime cose*. Trad. it. Monica Sperandini. Torino: Einaudi.

Conti, Valentina. 2020. "Il contagio distopico." *Comparatismi* 5, 163–172.

Cuccoro, Corrado. 2018. "I Labdacidi sulla scena portoghese: due drammi di Armando Nascimento Rosa." *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico* 8, 217–241.

Do Céu Fialho, Maria. 2017. "Myth and Dystopia: *Antígona Gelada* (Frozen Antigone) by Armando Nascimento Rosa." In Carlos Morais, Lorna Hardwick & Maria de Fátima Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, 305–312. Leiden: Brill.

Fernández Urtasun, Rosa. 2017. "La lógica emocional y la tensión entre la ciencia y el mito." In José Manuel Losada & Antonella Lipscomb (eds.), *Myths and Emotions*, 82–91. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Frediani, Federica. 2011. "Riscritture novecentesche dell'Antigone: Questioni di genere e spazio politico." *Manthicora* 1, 287–297.

Losada, José Manuel (ed.). 2015. *Nuevas Formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlin: Logos Verlag.

Losada, José Manuel & Antonella Lipscomb (eds.). 2017. *Myths and Emotions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Losada, José Manuel & Antonella Lipscomb (eds.). 2021. *Mito y ciencia ficción*. Madrid: Sial.

Losada, José Manuel. 2022. *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal.

Molina Gavilán, Yolanda. 2002. *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press.

Mosse, L. George. 1980. *Soldatenfriedhöfe und nationale Wiedergeburt. Der Gefallenenkult in Deutschland, Kriegserlebnisse*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Nascimento Rosa, Armando. 2008. *Antígona Gelada*. Coimbra: José Ribeiro Ferreira.

Novelli, Giuseppe & Emiliano Giardina. 2003. *Genetica medica pratica*. Roma: Aracne.

Revermann, Martin. 2008. "The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in the Twentieth Century." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 16(1), 97–118.

Steiner, George. 1995 (1984). *Le Antigoni*. Trad. it. Nicoletta Marini. Milano: Garzanti.

Filmografia

I cannibali. Dir. Liliana Cavani, Italia, 1969.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.

Il viaggio di Clitennestra attraverso i secoli: da Micene a *Metropolis*

Cristiana Desiderio

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract (Italiano) Nel dramma *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi* (2015) il regista siciliano Vincenzo Pirrotta rielabora il mito di Clitennestra proponendo una versione completamente nuova del mito. Clitennestra ritorna in vita in una Micene post-apocalittica, ridotta a un cumulo di macerie a seguito di una peste che si è abbattuta sulla città e che ha portato all'insediamento della dittatura dei fratelli Elettra e Oreste. L'opera si mostra densa di riferimenti letterari e cinematografici, come *La caduta degli dèi* di Luchino Visconti e *Metropolis* di Fritz Lang e in particolare, il viaggio di Johann Fredersen, verso il mondo disumanizzato è paragonabile al viaggio che compie Clitennestra per raggiungere i suoi figli verso il mondo luminoso, dietro la cui luce però si nasconde la crisi dei valori che caratterizza la società, a causa della quale risulta difficile parlare di umanità, ma dove c'è solo posto per ceneri e rovine.

Abstract (English) In 2015, the Sicilian director Vincenzo Pirrotta re-elaborated the myth of Clytemnestra in his drama *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi*, in which Clytemnestra returns to Mycenae, in a post-apocalyptic scenario, where all traces of ancient beauty were destroyed after a terrible plague that hit the city and which led to the dictatorship of the Elektra and Oreste. The work is full of literary and cinematographic references, such as *La caduta degli dèi* by Luchino Visconti and *Metropolis* by Fritz Lang. In particular, Johann Fredersen's journey towards a dehumanized environment is comparable to the journey that Clytemnestra embarks on to reach his own children towards the brighter world, behind whose light, however, the crisis of values that characterizes society is hidden, due to which it is difficult to speak of humanity, but where there is only place for ashes and ruins.

Keywords myth, dystopia, Clytemnestra, theatre, post-apocalyptic

1. Introduzione

A partire dall'antica Grecia fino all'epoca contemporanea, in modo particolare nell' *Oresteia* di Eschilo, il mito di Clitennestra e della famiglia degli Atridi è stato oggetto di numerose rivisitazioni sia in versi che in prosa, nelle quali autori e autrici hanno focalizzato la loro attenzione sia sul personaggio della regina micenea, sia sulle atroci vicende che si sono svolte all'interno della sua famiglia, dal sacrificio della figlia Ifigenia compiuto da Agamennone, alla sua vendetta nei riguardi del marito, fino alla sua morte per mano del figlio Oreste¹. Le rielaborazioni del mito che si sono alternate nel corso dei secoli, nonostante presentassero differenze a livello formale e contenutistico, propongono nella maggior parte dei casi la medesima immagine di moglie assassina, che uccide il marito a seguito del suo ritorno dalla guerra di Troia con la principessa Cassandra, sia perché ferita nel suo orgoglio di donna, sia per mantenere il ruolo di potere che aveva ricoperto per dieci anni. In queste versioni però spesso non si tiene conto di un evento centrale nella vicenda della famiglia degli Atridi e che talvolta non viene nemmeno citato, ovvero l'uccisione per mano di Agamennone del suo primo marito Tantalo e di suo figlio, nonché del sacrificio di sua figlia Ifigenia in Aulide.

A partire dal XX secolo si assiste a un radicale cambiamento nella rielaborazione della vicenda e nella caratterizzazione del personaggio della regina micenea, che riesce a riappropriarsi di una sua identità e di mostrarsi non solo come oggetto della narrazione tragica, ma soprattutto come un soggetto parlante capace di presentare la sua storia e di dare voce alle sue emozioni in maniera autonoma e indipendente da terze voci². Questo cambio di prospettiva nella presentazione del personaggio tragico si associa anche a un mutamento nella concezione della tragedia greca, la quale si presenta come strumento indispensabile per raccontare la realtà del tempo, dominata dal caos e sconvolta da continui cambiamenti culturali e sociopolitici (cfr. Hall 2004). Le vicende dei personaggi tragici ritornano quindi in scena in una veste del tutto diversa,

¹ Per un maggiore approfondimento riguardo le rielaborazioni del mito nella letteratura si vedano: Barone (2014); Secci (2008); Komar (2003); Montanari (2008).

² All'interno di questa categoria di opere rientrano ad esempio i lunghi monologhi nei quali Clitennestra prende la parola e racconta la sua storia, per esempio quello della scrittrice francese Marguerite Yourcenar dal titolo "Clytemnestre ou le crime" o della scrittrice tedesca Christine Brückner, nel quale Clitennestra prende la parola e si rivolge direttamente ad Agamennone, dal titolo "Bist du nun glücklich, toter Agamemnon? Die nicht überlieferte Rede der Klytämnestra an der Bahre des Königs von Mykene."

mescolandosi anche a generi e modelli che fino a quel momento sembrano lontanissimi da quelle opere, primo fra tutti la *science fiction* e il genere distopico (cfr. Losada Goya 2021; 2022).

Sulla base di questi cambiamenti storico – letterari che si protraggono anche nel XXI secolo, si staglia la riscrittura drammatica del mito di Clitennestra del regista siciliano Vincenzo Pirrotta *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post-moderna in tre mondi* (2015), che si presenta, come si vedrà nel corso dell'analisi, come una rielaborazione che, pur ponendosi in continuità con i precedenti rimaneggiamenti del mito di Clitennestra, se ne distacca, diventando un'opera ricca di riferimenti ad altre opere e generi, dal teatro al romanzo distopico, fino al cinema. Alla luce di quanto detto, l'obiettivo principale sarà quello di ricercare i riferimenti ad altre opere letterarie e cinematografiche, per poi verificare l'effettiva presenza di elementi appartenenti al genere distopico e post-apocalittico, al fine di vedere come questi aspetti siano stati messi in scena e fusi con quelli propri della tragedia attica antica.

2. Dalle macerie del teatro antico alle città distopiche moderne

Prima di passare all'analisi del dramma, è necessario soffermarsi su alcuni contributi teorici utili per capire in quale contesto letterario è possibile posizionare questa riscrittura del mito di Clitennestra.

Nel suo saggio “Three variants on the concept of dystopia” lo studioso Gregory Claeys (2013: 14) illustra le caratteristiche del genere distopico e in che cosa questo si differenzi dall'utopia. Partendo dall'idea che “dystopia is popularly supposed to be an inverted, mirror, negative version of utopia”, Claeys cerca di approfondire e ampliare questa definizione, evidenziando tre differenti aspetti: in un primo momento sottolinea che “in [dystopia] we see the pursuit of the secular millennium as the greatest tragedy of modernity” (Claeys 2013: 16); poi passa a delineare le differenze che si possono riscontrare tra distopia e utopia (Claeys 2013: 16-17) e infine si sofferma sull'idea che le opere distopiche propongano “[...] negative visions of humanity generally and secular variations on the Apocalypse” (Claeys 2013: 16), visioni scaturite in molti casi

from various forms of social and political oppression; from the domination of humanity by machines, monsters, or alien species; from the imposition of norms derived from specific scientific and technological developments,

such as eugenics or robotics; or from environmental catastrophe. (Claeys 2013: 16)

Alla luce di quanto detto, occorre soffermarsi su due aspetti illustrati da Claeys, ovvero sull'uso della parola "tragedy" e sui significati ai quali questa può essere associata e sulla sua definizione stessa di distopia come versione speculare e negativa dell'utopia. Se da una parte il termine "tragedy" si riferisce ad un "[...] very sad event or situation, especially one involving death or suffering", dall'altra si fa riferimento alla sfera teatrale, sottolineando che "in the theater, a tragedy is a serious play that ends with the death or suffering of the main character" ("tragedy" n.d.). Questa definizione appare però molto riduttiva e, pertanto, si ricorre a una spiegazione che può ritornare utile per l'approccio che si vuole proporre nel corso di questa analisi:

tragedy, branch of drama that treats in a serious and dignified style the sorrowful or terrible events encountered or caused by a heroic individual. [...] Although the word tragedy is often used loosely to describe any sort of disaster or misfortune, it more precisely refers to a work of art that probes with high seriousness questions concerning the role of man in the universe. The Greeks of Attica, the ancient state whose chief city was Athens, first used the word in the 5th century BCE to describe a specific kind of play, which was presented at festivals in Greece. (Conversi & Swall n.d.: para. 1-2)

L'origine del termine è infatti da riscontrare nell'antica tragedia attica di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, le cui storie e i cui personaggi continuano ad affascinare autrici e autori di ogni epoca e che hanno oltrepassato barriere spazio- temporali, ma anche letterarie, viaggiando così da un genere all'altro, dal teatro, alla poesia, fino alla prosa. Partendo infatti dall'idea che la grande ricchezza della tragedia greca sta soprattutto nella sua natura, nel suo essere aperta a reinterpretazioni e rielaborazioni sulla base del contesto storico – letterario nel quale queste vengono recepite, potrebbe essere interessante vedere se effettivamente possano essere riscontrati dei legami tra il genere distopico e il teatro greco e in che modo questi due generi, per quanto collocati cronologicamente uno nella Grecia del V secolo a.C. e l'altro nel XX e XXI secolo, possano presentare elementi in comune ed essere più vicini di quanto si possa pensare.

Pertanto, riprendendo un interrogativo proposto da Martin Revermann nel suo contributo *The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in the*

Twentieth Century ci si può chiedere “why do we latch on –to a theatrical world of dystopia which relentlessly confronts us with the spilling of kindred blood and the breaking of just about any taboo imaginable within the human realm?” (Revermann 2008: 104). In questo saggio infatti l'autore, partendo dall'analisi del ruolo che il teatro greco ha avuto nella seconda metà del XX e all'inizio del XXI secolo, si sofferma sulla funzione centrale che ha svolto a partire dagli anni '60, in concomitanza con i cambiamenti politici e sociali del tempo. In questo contesto si assiste ad una riscoperta della tragedia greca, tanto che le vicende dei personaggi tragici entrano a far parte di nuove opere in prosa e in versi, fino ad essere rielaborati in altri *media*, dall'arte, alla musica, ai fumetti al cinema. Esempio di ciò è infatti *Dionysus in 69* (cfr. Revermann 2008: 98-104), una rielaborazione drammatica de *Le Baccanti* di Euripide di Richard Schechner, realizzata poi al cinema da Brian De Palma, nella quale l'aspetto dionisiaco non viene inteso come una forza distruttiva, bensì come opportunità di rinascita, come strumento e simbolo della liberazione dell'individuo e come rappresentazione di una libertà totale rispetto ai vincoli imposti dalla società. La rielaborazione delle tragedie greche che avviene alla fine del XX secolo offre pertanto l'opportunità di dare un ordine alle trasformazioni sociali del periodo (cfr. Hall 2004), diventando una forza positiva e costruttiva grazie soprattutto a “the appeal of the dystopia that is Greek tragedy [...]” (Revermann 2008: 104) ed esercitato da quattro fattori che Revermann rintraccia dall'analisi delle tragedie.

Il primo aspetto che Revermann individua è la ‘difference’, ovvero l'utilizzo di tutta una serie di espedienti, come le maschere, il coro, un linguaggio lontano da quello comune e la ritualità, l'accostamento con l'elemento religioso e divino, elementi che non riscontriamo nel teatro moderno e contemporaneo (cfr. Lehmann 2006: 68-133).³ Revermann (2008: 109-110) parla poi di ‘proximity’, nella considerazione della tragedia greca come un genere che si presta ad essere così lontano nel tempo (dal momento che l'origine è da rintracciarsi nel V secolo a.C.), ma le cui vicende sono contestualizzabili

³ Inoltre egli sottolinea un aspetto chiave per l'analisi che si intende condurre: “The theatre of deconstruction, [...] discontinuity; heterogeneity; non-textuality; pluralism; multiple codes; subversion; all sites; perversion; performer as theme and protagonist; deformation; text as basic material only; deconstruction; considering text to be authoritarian and archaic; performance as a third term between drama and theatre; anti-mimetic; resisting interpretation. Postmodern theatre, we hear, is without discourse but instead dominated by mediation, gestuality, rhythm, tone. Moreover: nihilistic and grotesque forms, empty space, silence.” (Lehmann 2006: 25)

anche in secoli successivi e in contesti politici e culturali molto distanti, come può essere il teatro post- coloniale. Il terzo aspetto di cui parla lo studioso è “the appeal of bigness” (Revermann 2008:110), della grandezza della tragedia e dei suoi eroi ed eroine, soprattutto dei personaggi femminili tragici, che, attraverso le loro azioni e parole, sfidano il sistema domante, come Medea e Clitennestra. Il quarto e ultimo aspetto, riguarda invece “the appeal of survival” (Revermann 2008: 111), dei sopravvissuti, che nella maggior parte delle tragedie sono rappresentati dai membri del coro, diventando depositari della memoria collettiva. In modo particolare è stato quest’ultimo aspetto a esercitare maggior fascino sugli autori e autrici del XX e XXI secolo, soprattutto a causa delle vicende disastrose delle guerre e nel contesto dell’elaborazione dei traumi a seguiti degli orrori e delle violenze vissute. La presenza del sopravvissuto è sicuramente un elemento che accomuna il mondo distopico con quello del genere tragico: Medea viene considerata come sopravvissuta trionfalmente all’oppressione patriarcale, mentre Antigone sopravvive ideologicamente, come icona di ribellione e resistenza, e pertanto, “once more, tragic dystopia is transformed, in the process of reception, into a positive, socially constructive force of change and Utopian renewal.” (Revermann 2008: 112). Le storie di questi personaggi reinterpretate alla fine del XX secolo fungono così da forza benefica, positiva e costruttiva (Revermann 2008: 105) e si prestano a rappresentare, con i propri mezzi espressivi, quel contesto storico dominato da una parte da un cambiamento politici, da guerre e rivendicazioni sociali,⁴ mentre dall’altra parte è innegabile che, questo stesso secolo abbia avuto un “[...] extreme advances in technology and mobility that have taken humans out into space.” e sia stato anche palcoscenico di “significant improvements in terms of gender equality and sexual liberation” (Revermann 2008: 114). Questa contraddizione tra avanzamento tecnologico, cambiamenti politici e sociali da una parte e orrori e violenze dovute agli avvenimenti storici del periodo dall’altra ha fatto sì che il ricorso alle tragedie greche antiche diventi il mezzo grazie al quale scrittori e le scrittrici del periodo, a partire dalla ribellione di Antigone e Prometeo, dalla denuncia riguardo la condizione delle donne in Medea e Clitennestra, alle azioni delle Baccanti, fino alla sete di potere di Agamennone, possano riflettere sulla realtà contemporanea e mettere in luce le questioni riguardo “[...] gender, identity, the conflict of individual versus collective, the horrors of war and the problem of a just society to name but

⁴ Si pensi al contesto storico del XX e XXI secolo che ha visto l’ascesa di regimi dittatoriali, guerre mondiali, genocidi di popoli, Guerra Fredda, guerre di indipendenza nei contesti coloniali, fino agli estremismi religiosi (cfr. Claeys 2017: 177-218).

some” (Revermann 2008: 104). A questo proposito, Edith Hall nella sua introduzione a *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* sottolinea che

[t]he mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image. (Hall 2004: 2)

Questo mondo rappresentato nelle tragedie greche è infatti quello di Tebe e di Argo, teatro della terribile vicenda di Edipo, del coraggio di Antigone, della vendetta di Clitennestra e del potere distruttivo di Dioniso. In modo particolare Tebe, secondo la visione proposta da Froma I. Zeitlin nel suo *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, può essere considerata come “an anti – Athens, an other place [...] the mirror opposite of Athens” nella rappresentazione del singolo e della comunità (Zeitlin 1990: 131), “[...] the radical tragical terrain where there can be no escape from the tragic in the resolution of conflict or in the institutional provision of a civic future beyond the world of the play” (Zeitlin 1990: 131), come accade per i personaggi tragici di Laio, Giocasta, Antigone o Penteo, le cui vicende si svolgono tra le mura di Tebe e per i quali non vi è alcuna possibilità di salvezza. Questa immagine di Tebe proposta da Zeitlin richiama i tratti presentati nella definizione di “distopia” di Claeyes come “[...]an inverted, mirror, negative version of utopia” (Claeyes 2013: 14), e che a sua volta richiama quella di Krishan Kumar della distopia come “the mirror image of utopia – but a distorted image, seen in a cracked mirror” (Kumar 1987: 100), nelle quali ricorre sempre la medesima immagine di una città che si configura come rappresentazione speculare e negativa di un’altra realtà. Alla luce di quanto esposto, pertanto, ci si potrebbe chiedere se la città di Tebe, rappresentazione speculare e negativa di Atene e teatro di terribili vicende dalle quali i personaggi non trovano alcuna forma di salvezza, può configurarsi come anticipatrice delle rappresentazioni distopiche proposte nelle opere moderne e contemporanee. Questo interrogativo richiede sicuramente un maggiore approfondimento che si concentri sia sulle vicende che si svolgono tra le sue mura, ma ai fini dell’analisi che si intende condurre potrebbe essere utile utilizzare queste teorie proposte per indagare il modo in cui queste città antiche vengono ricreate nelle riscritture tragiche e distopiche contemporanee. Le due realtà, infatti, quella delle opere tragiche del V secolo

a.C. e quella del XX e del XXI secolo, dominata una da vendetta, odio, l'altra dal caos, dagli stravolgimenti storico – politici, seppur lontane nel tempo e nello spazio, hanno un aspetto in comune, ovvero pongono una grande attenzione alla sfera umana, all'agire delle persone e al loro relazionarsi con altri individui all'interno di una determinata società. A questo proposito, infatti, Revermann considera la tragedia greca come un “[...] extreme theater, exploring as it does extremes of human suffering and subjecting them to intense reflection within an extremely rigid formal framework of language, rhythm and dramaturgical structure” (Revermann 2008: 114)⁵. In quanto “extreme theater”, la tragedia greca diventa nel XX e nel XXI secolo un mezzo attraverso il quale gli autori e le autrici posso rappresentare gli sconvolgimenti di “an extreme century which often responded to the challenge of this art form’s differentiators with hyper-reactions and the need to invert the dystopia/utopia polarity” (Revermann 2008: 114) e mettere in luce da un parte l'effettiva presenza di elementi distopici nella tragedia greca antica e dall'altra mostrare quanto quella stessa materia possa essere rielaborata all'interno di un genere solo all'apparenza lontano e diverso.

3. Il ritorno di Clitennestra tra le macerie di Micene

Sullo sfondo di variazioni e commistioni che vengono realizzate a livello formale e contenutistico nella rielaborazione del materiale tragico, si staglia il dramma *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi*. Sulla scia di quanto era stato fatto nel secolo precedente, Pirrotta mette Clitennestra al centro del suo dramma, il quale si mostra, già a partire dal titolo, come ricco di riferimenti intertestuali a miti, alla tragedia attica sia nella forma (ad esempio nella presenza di un prologo, di un coro, di stasimi), sia nel contenuto, dal momento che si pone come una rielaborazione dell'antica materia tragica eschilea e della famiglia degli Atridi, ma si possono notare riferimenti alla letteratura contemporanea, al teatro postdrammatico, fino al cinema del XX secolo, in modo particolare a *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, *Millennium* (1989) di Michael Anderson fino a *La caduta degli dèi* (1969) di Luchino Visconti.

⁵ In queste parole possiamo ritrovare la definizione della tragedia proposta da Aristotele nella sua *Poetica*, nella quale dice che “[...] imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti, separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione.” (Aristotele 1998: 13).

Il dramma viene definito nel titolo come una *‘tragedia post-moderna in tre mondi’*: l’accostamento del termine ‘tragedia’ e ‘post-moderna’ prevede una commistione di una componente antica e una contemporanea, una legata a una forma di rappresentazione con un determinato schema, personaggi, vicende, e l’altra si riferisce in questo caso a una dimensione contemporanea, una nuova forma di narrazione e rappresentazione della società, dominata dal caos, dal disordine e dall’incertezza (cfr. Longhi 2001). La grande novità di quest’opera emerge già dalla descrizione della città di Micene, ormai diventata “un mondo di sporcizia e di rovine, si è in una dimensione post – atomica, in una scultura che sembra un uovo grande e rotto dalla vita appena nata, è Clitennestra” (Pirrotta 2015: 27). Da questa descrizione emerge quindi una Micene in rovina, a seguito di un evento apocalittico del quale non si ha ancora nessuna informazione, ma che sappiamo aver devastato la città e le sue bellezze, riducendola a un cumulo di macerie.

3.1 Una moderna tragedia in uno scenario antico

Come accadeva nelle tragedie greche, anche in questo caso, dopo la descrizione introduttiva, Pirrotta inserisce un prologo affidato a uno dei personaggi (cfr. Segal 1992), grazie al quale si possono ripercorrere gli eventi del passato e introdurre la vicenda che sta per svolgersi. In questo caso è Clitennestra che appare in scena vestita di rosso, e che dice di essere ritornata in vita per ripercorrere il suo passato di donna, di moglie e di madre alla quale sono stati uccisi prima suo marito e suo figlio e poi la figlia Ifigenia da Agamennone, per poi essere lei stessa uccisa da suo figlio Oreste. Il racconto della regina micenea ha inizio con il ricordo del figlioletto nato dal primo matrimonio e poi, rivolgendosi a lui, descrive il momento in cui sia lui che suo padre sono stati uccisi per mano di Agamennone:

Piccolo mio, attaccati al mio seno succhia e cresci in un attimo, aiutami padre Zeus, nell’arco di un sospiro fai di lui il guerriero che difende la madre, Tantalo suo padre e mio sposo non può più trafitto venti volte e da venti fontane la vita sua è svanita in venti rivoli vermigli.

[...] Figlio mio, guardo la carne disfatta sulla pietra, i tuoi occhi che sapevano già riconoscermi, la tua bocca che si apriva ai sorrisi, ormai sono cibo per i cani, le bestie leccano il tuo sangue e più bevono più si moltiplica l’arsura. (Pirrotta 2015:29)

La dimensione del ricordo del passato si mescola alla dimensione presente, quella in cui la regina micenea è tornata in vita, e può raccontare la sua storia a partire dalla sua voce, a seguito delle terribili vicende che hanno scosso i membri della dinastia di Tantalò, a partire dall'affronto verso gli dèi fino all'omicidio del marito, per il quale è stata condannata in eterno a essere una moglie crudele e assassina, cosa che sottolinea lei stessa nel prologo:

Io, Clitennestra, legata dalla necessità del nome, al perpetuo ricordo di me e dei miei disfatti, di ciò che avrei fatto semplicemente se i sacrifici avessero avuto il fiato di una notte di più, del respiro corto della serpe che ha avvolto quest'uovo sin dal principio del mondo, sin dal risvolto crudo di quest'orizzonte rosseggiante come un tuorlo, caldo e umido appartamento agli orli della mia esistenza.

Tantalò e suo figlio.

Agamennone e suo figlio. (Pirrotta 2015:30)

Inoltre, Clitennestra denuncia la mancanza di parola, di possibilità di rappresentazione e di raccontarsi in maniera autonoma, dal momento che, come lei stessa sottolinea: "Ci sono stati sempre uomini a chiarire a me stessa cosa significa il mio nome, a quale memoria duratura è legata la mia labile presenza." (Pirrotta 2015: 30). Per questo motivo ha deciso di ritornare in vita a Micene, di sorgere "[...] dalle tenebre, stavolta non come ombra, ma in tutto il caldo della carne e del sangue, per cercare di vincere su quell'abisso [...]" (Pirrotta 2015: 30) che ha avvolto la sua vita, la sua storia, a partire dall'uccisione di suo figlio senza alcuna possibilità di dare una spiegazione alla sua famiglia e al suo popolo, su chi fosse davvero Clitennestra e cosa fosse successo quella notte nel palazzo di Micene (Pirrotta 2015: 30). Per quanto lei riesca a riconoscere il profumo della sua terra, allo stesso tempo non vede né il bosco sacro, né il santuario dedicato alla dea Era, né la reggia "[...] che ha bevuto per anni il sangue degli Atridi" (Pirrotta 2015: 30) e nella quale ha ucciso Cassandra e Agamennone al suo ritorno dalla guerra di Troia.

A questo punto sulla base di una musica blues entrano in scena sei coreute, le quali intonano il *Blues della città caduta*,⁶ uno stasimo in dialetto siciliano nel

⁶ L'utilizzo della canzone in un testo teatrale non è una novità nel teatro contemporaneo, dal momento che è stato sperimentato anni prima dal drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, la cui influenza sul teatro di Pirrotta è riscontrabile non solo nell'utilizzo delle canzoni, ma anche della loro resa in dialetto, nei colpi di scena e nella rappresentazione dei personaggi. In modo particolare è *L'opera da tre soldi* l'opera alla quale possiamo trovare più rimandi a partire dalla rappresentazione della decadenza di città e dei suoi valori, dei valori dell'essere

quale viene descritto ciò che è accaduto a Micene, diventata ormai “sepolcro di un pianto nero”⁷ (Pirrotta 2015: 32) nel quale c’è solo posto per immondizia e scarafaggi e dove gli abitanti sono ora costretti a vivere come topi, nella sporcizia⁸. Come in uno stasimo di una tragedia greca, il coro qui entra in scena per raccontare gli antefatti e per portare alla luce eventi utili alla comprensione delle vicende che verranno poi messe in scena negli episodi successivi. Il canto delle coreute permette a Clitennestra di capire cosa sia successo tempo prima a Micene, poiché non riesce a riconoscere alcun dettaglio della città che aveva lasciato tempo prima, dal momento che non vi è rimasto niente più della fiorente città degli Atridi, dove ogni traccia dell’antica bellezza dei templi e dei palazzi è scomparsa per lasciare il posto a sporcizia e rifiuti. La vecchia coreuta, che ha vissuto la distruzione di Micene, racconta che la causa principale di questa decadenza è stato l’abbattersi sulla città di una peste che ha lasciato i cittadini in uno stato di povertà e che li ha costretti a vivere per strada, circondati dalla spazzatura e dalle macerie, mentre

[...] nell’altra parte della città i pochi ricchi, i pochi prescelti nel giorno in cui tutto è precipitato, in cui la nuova peste ha sconvolto le case, le famiglie, le esistenze, quelli che con forza si sono presi tutto il poco rimasto, vivono in un paradiso che nemmeno possiamo vedere, sappiamo, dal racconto di chi, privilegiato, può attraversare la porta felice per andare come servo a raccogliere l’immondizia, per portarla in questa parte di città, che è appunto discarica, e noi da quei rifiuti prendiamo un po’ di lusso, un po’ di cibo anche se ammuffito, guasto, per non continuare a cibarci di topi e scarafaggi. (Pirrotta 2015: 37)

Il viaggio tempo compiuto da Clitennestra e la dimensione post – apocalittica vengono anticipati già nel titolo del dramma, *Clitennestra Millenium*, con riferimento esplicito alla pellicola *Millenium* del 1989, nel quale si racconta che un gruppo di persone dal futuro prelevano dalle epoche precedenti persone poco prima della loro morte, sostituendole con copie geneticamente identiche, per portarle nella loro epoca, affinché queste possano ripopolare la Terra a

umano, dove ogni traccia di umanità ha lasciato il posto a sete di potere, di arricchimento e prevaricazione sull’altro.

⁷ “[...] arrieri ccà / a cantari cu cori stù lamentu / n’tà stu burgu di petra e cimentu / sepurcaru di nivuru chianto [...]” (Pirrotta 2015: 32).

⁸ “Munnizza munnizza crisci n’tà li strati / munnizza e fetu cci nnè assà / scravaggi chi sputanu unnèghhè / sintiti sintiti sintiti stù lamentu / di nuiatri chi campanu ccà [...]” (Pirrotta 2015: 32-33).

seguito di una catastrofe ambientale che ha decimato la popolazione e l'ha resa sterile. Il legame tra la pellicola e il dramma è evidente non solo dal viaggio del tempo compiuto dalla regina micenea, ma soprattutto dalla descrizione di Micene, una città priva di ogni forma di vita e di possibilità di rinascita, in cui gli abitanti non ricordano il passato e hanno alcuna possibilità di portare avanti la specie. L'unica persona che ricorda il tempo in cui Micene era una città spendente è la vecchia coreuta, la quale confessa che però la speranza (Pirrotta 2015: 39) che le cose possano tornare come prima non è del tutto svanita, anzi le spinge a resistere, nonostante si ritrovino a vivere in una città priva di qualsiasi forma di umanità.

Dalle descrizioni della città ad opera del coro emerge infatti la centralità dello spazio urbano nello svolgimento della vicenda: sin dall'inizio del dramma la distruzione della città di Micene a seguito della peste riflette la distruzione di un universo antico che sembrava immutabile, eterno, e allo stesso tempo la decadenza dei valori e degli ideali che avevano caratterizzato le grandi gesta degli eroi greci, le quali sono ora mosse solo da un forte istinto di sopravvivenza. La Micene che vediamo in scena nell'opera di Pirrotta ha in sé un riferimento letterario che risale alla distruzione della città di Troia per mano dei soldati greci, e uno storico, che si rifà alle immagini delle città distrutte a seguito dei bombardamenti, che le hanno completamente rase al suolo (Godono 2001: 1-4). È in questi modelli di città che Pirrotta riscontra un esempio per la creazione della nuova Micene nella quale torna in vita Clitennestra. La realtà alla quale la regina micenea si ritrova dinanzi e che in un primo momento non riconosce, è una Micene post-apocalittica che ha subito un cambiamento epocale e che ha assistito all'insediarsi di una dittatura, nella quale "gli uomini si sono fatti dei" (Pirrotta 20215: 37) e dove non c'è più posto per le divinità come Zeus, Era, delle quali le stesse coreute non hanno alcun ricordo. L'unica che conserva ancora dei ricordi è la vecchia coreuta, la quale ripercorre ciò che è successo tempo prima a Micene:

[...] Distrussero tutto, razziarono le case e chi si ribellava uccidevano senza pietà, che fosse uomo o donna, vecchio o bambino, con un loro esercito, di cagne malvagie, mostruose e schifose, potenti e feroci, hanno portato rovina pianto e lutto. Le cagne divorano tutti i libri e distrussero tutti i luoghi sacri, le chiese, le cattedrali, i monasteri, le moschee, i minareti, le statue, gli altari, i butzudan, i totem. I due quindi si sono nominati dei e solo loro noi dobbiamo venerare. Ogni mese ci riuniscono nella spianata e vogliono essere adorati da tutto il popolo e chi non lo fa viene divorato

dalle loro cagne, davanti a tutti. Poi se ne rientrano nel quartiere sacro in mezzo al loro lusso alle loro feste e ai loro riti orgiastici. (Pirrotta 2015: 41)

Questa città è stata sconvolta non solo dalla peste⁹, ma anche da una tirannia che ha reso i cittadini privi di qualsiasi forma di umanità, ridotti a vestirsi di stracci e materiali riciclati. In questa nuova città non vi è spazio per il ricordo del passato, non vi è spazio per la memoria storica, ma solo la vecchia coreuta diventa depositaria del passato. La figura del sopravvissuto è infatti un elemento chiave che, come si è visto nella sezione precedente, Revermann attribuisce al coro, al quale spetta il grande ruolo di testimone, di depositario degli antichi valori e del ricordo del passato, di quello che è stato e il cui canto in dialetto siciliano diventa ponte tra la dimensione passata della Micene splendente e quella presente rasa al suolo. L'uso del dialetto in questo contesto assume non solo una funzione identitaria, contribuendo alla creazione di un senso di comunità e ponendosi in contrasto con la lingua parlata da Clitennestra, la quale non fa mai ricorso al dialetto, ma soprattutto i tratti di lingua originaria, autentica depositaria di ricordi e valori, il cui fine è il recupero di un'immediatezza espressiva a seguito degli artifici che sono stati creati (Allegri 2018).

3.2 Una sfida antica per un'eroina moderna: il viaggio di Clitennestra dall'Ade a *La caduta degli dei* fino a *Metropolis*

Allo stesso modo, anche Clitennestra assume una delle funzioni teorizzate da Revermann, diventando espressione dell'"appeal of bigness" (2008: 110) e che in questo contesto assume i tratti dell'eroina delle opere distopiche contemporanee, le quali, diversamente dalle eroine precedenti, "[...] is not looking for her identity, but her purpose. She is not drawn into the story by existential anxieties but is forced into confrontation with a world beyond her power and her will" (Barton 2016: 13). Come si è sottolineato all'inizio dell'analisi, Clitennestra sa chi è, conosce a fondo la sua storia e, pertanto, è in grado di raccontarla in prima persona ai suoi concittadini, per narrare la verità dei fatti, ma, una volta arrivata a Micene, deve affrontare un viaggio per rincontrare i figli che ora sono i nuovi dittatori della città. Rimasta scioccata

⁹ Il *topos* della malattia, della peste in particolare non è nuovo alla letteratura, e soprattutto alla tragedia greca, ad esempio nel caso dell'incipit dell'*Edipo Re* di Sofocle, dove si dice che una peste incalzi sulla città di Tebe, come punizione divina a seguito delle azioni commesse da Edipo; cfr. Conti (2020).

dinanzi al racconto della vecchia coreuta, Clitennestra viene inoltre a conoscenza che a essersi macchiati di tali violenze sono due fratelli, i suoi figli Oreste ed Elettra, i quali sono investiti anche del ruolo di divinità. A questo punto la regina micenea racconta la verità sulla sua identità, sulla sua famiglia, del sacrificio della figlia Ifigenia (Pirrotta 2015: 47-50) e della conseguente vendetta che aveva architettato per uccidere il marito e Cassandra chiedendosi anche cosa sarebbe successo se Agamennone non avesse mai ucciso suo marito Tantalos e se lei non fosse entrata a far parte della famiglia maledetta degli Atridi. In queste pagine Pirrotta ci presenta una Clitennestra completamente diversa, mettendo in luce una parte di lei rimasta celata per molto tempo, quella di madre amorevole, tanto che lei stessa sottolinea:

È questa Clitennestra! E non permetterò più a nessuno di indicarmi come madre snaturata. Tutti hanno raccontato Clitennestra come sposa infedele e assassina. Sì, ho ucciso Agamennone, e allora? L'ho fatto nel ricordo dei miei due figli scannati come bestie da macello, per Ifigenia legata a un altare da olocausto e da un padre che non merita di essere chiamato padre, per questo mi hanno odiato e infine ucciso, ma come l'ha fatto una volta avrebbe potuto farlo un'altra volta. Per difendere i miei figli ho ucciso Agamennone. Non c'è un amore più grande di quello della madre! (Pirrotta 2015: 50)

Alla luce di quanto detto sin ora, si può notare come nel dramma ci sia da una parte un forte legame con la tragedia greca, soprattutto nella struttura, nella presenza del prologo e dello stasimo, così come delle sticomitie; mentre da un punto di vista contenutistico i personaggi e vicende, pur appartenendo alla tradizione tragica, si mescolano agli elementi della *science fiction*, dei viaggi spazio – temporali, della distopia, del post – apocalittico, soprattutto a livello della creazione dell'ambientazione, dal momento che la vicenda, infatti, si svolge in una Micene a seguito di una peste che si è abbattuta sulla città e che ha distrutto le antiche bellezze. In questo contesto però la descrizione della città che viene fornita nel corso del dramma è una rappresentazione negativa della realtà, ribaltando di fatto l'immagine antica della città ricca di palazzi e templi, ma delle quali però non vi è più traccia.

Dopo essersi confrontata con le coreute Clitennestra decide di intraprendere un viaggio per andare a parlare con i suoi figli. Qui veniamo a sapere che dovrà oltrepassare due porte: la prima porta è quella che la separa dal “quartiere delle cagne selvagge” (Pirrotta 2015: 52); poi dopo questa si trova la porta felice, la quale però è chiusa da un marchingegno che si apre solo

attraverso il sangue dei due fratelli e solo così potrà entrare nel mondo ideale, della luce, del lusso e riservato ai pochi eletti. Si alza il primo sipario e si scopre che il quartiere delle cagne selvagge non è altro che il quartiere dove si trovano le Eumenidi trasformate in Erinni: Clitennestra parla con loro e le ricorda che sono state create per mantenere l'ordine sociale¹⁰ e che ora invece si sono soggiogate alla tirannia, ai “due ciarlatani che si fingono addirittura dei” (Pirrotta 2015: 66) e, solo dopo un lungo dialogo (Pirrotta 2015: 54-72), Clitennestra riesce a convincere le Erinni a lasciarla passare. Giunge così in “un mondo molto colorato, musica ad altissimo volume dove tutto è sopra le righe, anche il tono della voce, si ha l'impressione che chi popola questo mondo non abbia un sesso specifico.” (Pirrotta 2015: 73), in una dimensione solo apparentemente luminosa, dietro la cui luce si nasconde una dittatura politica e religiosa che ha causato un progressivo imbarbarimento dell'uomo e la crisi dei valori che governa la società e i suoi abitanti. La scena è dominata dalla figura di Oreste, il quale si celebra come sovrano e come divinità, insieme a sua sorella Elettra, “la dea suprema e splendore dell'eternità, colei attorno al quale tutto gira, la signora di tutte le cose, l'onnisciente, la rugiada di luce [...]” (Pirrotta 2015: 73). I due si comportano come divinità concedendo addirittura grazia e perdono da tutti i peccati attraverso il sacrificio di un bambino, affinché con il suo sangue si possa rinnovare il mondo. Clitennestra, che assiste alla scena, interviene per salvare il bambino e rivela la sua identità ai suoi figli: Oreste è prima incredulo dinanzi alla vista della madre, ma poi prende la parola e con un tono arrabbiato le ricorda che ha ucciso suo padre. Dopo un lungo scontro verbale tra madre e figlio, Clitennestra uccide Oreste ed Elettra colpisce a morte la madre, la quale però, prima di morire, spara alla figlia.

Il finale della *tragedia post-moderna in tre mondi*, così come l'aveva definita nel titolo Pirrotta, mescola in sé elementi seri e grotteschi, dai costumi, all'ambientazione fino ai dialoghi: se nel finale della tragedia greca si assiste all'entrata in scena di un *deus ex machina* che risolve e scioglie la situazione, in questo caso è Clitennestra¹¹ che assume i tratti di un'eroina che rovescia la dittatura dei fratelli, causando così la caduta degli dei, anticipata, anche in questo caso nel titolo e nel riferimento alla pellicola di Luchino Visconti *La*

¹⁰ In questo punto Clitennestra ricorre a un riferimento intertestuale, una citazione dalle *Eumenidi* di Eschilo “Per ogni circostanza io ti esorto: rispetta / l'altare di Giustizia e non disonorarlo / a calci con sacrilego piede” (Eschilo, *Oresteia*, 538-540, in Pirrotta 2015: 67).

¹¹ Lei che era diventata sovventrice dell'ordine nella tragedia eschilea in quest'opera diventa colei che ristabilisce l'ordine, quell'ordine che Oreste aveva ristabilito nell'opera precedente – nell'opera greca.

caduta degli dei del 1969. Sullo sfondo dell'ascesa del partito nazista in Germania, Visconti indaga la corruzione morale e politica del tempo attraverso la progressiva decadenza della famiglia von Essenbeck, proprietaria di una ricca azienda familiare. Quando il capofamiglia e capo delle acciaierie Joachim von Essenbeck viene ucciso, il controllo dell'azienda passa al nipote Martin, detentore della maggioranza delle azioni, il quale però affida la presidenza a Friedrich, l'amante della madre, Sophie. La donna, spinta da un forte desiderio di ricchezza e di potere, architetta un piano affinché il suo amante possa diventare capo dell'azienda, non tenendo in considerazione che Martin, inizialmente pedina nelle sue mani, possa alla fine ribellarsi aderendo al nazismo uccidendo sia lei sia il suo amante. Il ricorso alla vicenda della famiglia von Essenbeck diventa per il regista uno strumento per mostrare il declino di un'epoca, mostrando come la sete di vendetta e di ricchezza muovano tutti gli ingranaggi e le azioni dei personaggi, azioni che, come nel dramma di Pirrotta, rimandano in maniera più meno esplicita alla vicenda degli Atridi, alle azioni violente e sanguinarie che vi si sono consumate tra i membri della famiglia stessa. Infatti, come un giovane Oreste, anche Martin uccide la madre e il suo amante, mosso da un forte sentimento di vendetta per averlo ignorato e considerato una nullità per tutta la vita; allo stesso tempo però la sete di potere porta solo apparentemente Sophie e Friedrich al raggiungimento dei loro obiettivi, per poi crollare verso la rovina economica e morale. Ciò che unisce il dramma alla pellicola è soprattutto il finale: i due amanti, per la loro arroganza e presunzione di volersi investire di un ruolo divino, scavalcano di fatto i limiti dell'umano e si macchiano del peccato di *hybris* e, pertanto, condividono lo stesso destino di Oreste ed Elettra, che crollano e soccombono per mano della loro stessa madre. È la stessa Clitennestra a sottolineare questo aspetto quando

[rivolgendosi a Oreste ed Elettra] E voi con la vostra tirannia avete proseguito con la distruzione, la vostra tracotanza vi ha spinto a sostituirvi al dio. Ma il peccato di *hybris* è il più terribile [...]. (Pirrotta 2015: 83)

La caduta degli dèi e il rovesciamento finale della tirannia implica pertanto un evento in cui le divinità o i poteri superiori vengono abbattuti o rovesciati, e ciò può quindi far presagire un nuovo inizio, una rifondazione di una nuova Micene, più vicina a quella dei testi antichi. In questa scena finale del dramma è possibile però leggere un ulteriore riferimento cinematografico, ovvero alla pellicola *Metropolis*. Per quanto siano due storie profondamente diverse e lontane tra loro, è possibile riscontrare degli elementi in comune a partire dalla

dittatura che vi è insediata che detiene il potere, che è concentrato in poche mani e la popolazione è sottomessa a regimi totalitari. *Metropolis* esplora le disuguaglianze sociali e la divisione tra le classi, mettendo in luce la lotta per il potere e il bisogno di una maggiore equità, mentre l'opera di Pirrotta si concentra sulla ribellione e sulla lotta contro un regime corrotto, sollevando interrogativi sulla natura umana, sulla responsabilità sociale e sulla possibilità di cambiamento. L'aspetto che più di tutti accomuna queste due opere è sicuramente il viaggio: il viaggio compiuto da Clitennestra è un viaggio sia nel tempo, dal passato a presente, dal regno dei morti alla sua Micene; sia nello spazio, nei mondi separati da porte, che la conducono verso le Erinni e il mondo dove dimorano i figli. Allo stesso modo anche il protagonista del film Johann Fredersen intraprende un viaggio verso il regno del sottosuolo, dall'*Ewige Garten* all'*Unter der Tiefe*, verso un mondo disumanizzato, nel quale ogni forma di umanità è andata perduta e dove l'unico spiraglio di speranza è rappresentato dal personaggio femminile, Maria, colei che guida il popolo nella rivolta contro l'oppressione, e come per Clitennestra, entrambe le figure femminili riescono a riaffermare valori come libertà e giustizia.

4. Conclusione

Alla luce di tutta l'analisi che è stata condotta, si può quindi concludere dicendo che *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi* contiene in sé tutti gli aspetti che Revermann (2008: 107-114) aveva teorizzato e che rendono quest'opera estremamente sovversiva, ma allo stesso tempo rappresentativa di un nuovo momento sociale e culturale che ha in sé un forte legame col teatro greco: dalla presenza del coro e del suo ruolo di unico sopravvissuto alle violenze e alla peste che si è abbattuta sulla città e depositario degli antichi valori della vecchia Micene; alla grandezza dell'eroe, di Clitennestra, di colei che riesce a ribaltare la tirannia dei fratelli, fino alla continua possibilità di attuazione e rinnovazione del mito in un contesto moderno. A questo proposito infatti la storia di Clitennestra, pur risalendo a secoli fa, si presta a continue rielaborazioni, persino a diventare un'opera distopica e post-apocalittica, la quale appare come una rielaborazione dirompente del mito, dove la commistione tra generi, personaggi e storie, offre uno spunto di riflessione sulla realtà attuale e dimostra la forza del mito, la sua possibilità di rielaborazione continua anche con generi che sembrano lontani e con i quali sembra non abbiano nulla in comune. Il viaggio intrapreso da Clitennestra dall'Ade verso Micene, lontano dalla penna e dalla voce degli

autori che l'hanno solo rappresentata come una moglie assassina e crudele, diventa un'opportunità per riscattarsi e ricordare il suo ruolo di madre e di vedova in una Micene ormai ridotta a un cumulo di macerie, avvolta dall'ombra del potere e dell'oppressione.

Pertanto, questa riscrittura, in ultima analisi, dimostra che Oreste si sbaglia quando, nella scena finale del dramma, afferma che “[...] il mito è morto e non risorgerà più” (Pirrotta 2015: 81), dal momento che in tutto il dramma si dimostra che il mito e le storie tragiche antiche, che affondano le loro radici nel teatro di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, hanno vissuto e continueranno a vivere in opere teatrali, poetiche e in prosa, in pellicole cinematografiche che trattano di viaggi nel tempo, di città disumanizzate o di contesti bellici. In questo modo si può mettere in luce la grande ricchezza delle riscritture, di far compiere un viaggio a storie e a personaggi solo apparentemente distanti nel tempo e nello spazio, di dare potenza e valore a una storia che abbatte di fatto barriere spazio – temporali e mostrando che questi personaggi possono vivere nel teatro di Atene del V secolo a.C. fino al Teatro Stabile di Palermo nel XXI secolo e che, ogni volta, riescono ad affascinare schiere di spettatori con le loro storie, i loro dialoghi e le loro passioni, tanto antiche, quanto estremamente moderne.

Riferimenti bibliografici

“tragedy” n.d. In *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tragedy> [ultimo accesso 31/12/2023].

Allegri, Luigi. 2018. “C’era una volta Pirandello...Il dialetto come lingua dell’innovazione nella nuova drammaturgia siciliana.” In Dominique Budor & Maria-Pia De Paulis-Dalembert (eds.), *Sicile(s) d’aujourd’hui*, 175-177. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Aristotele. 1998 (334-330 a.C.). *Poetica*, trad. it. Guido Paduano. Bari: Laterza.

Barone, Caterina. 2014. *Ifigenia. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.

Barton, Riven. 2016. “Dystopia and the Promethean Nightmare.” In Louisa MacKay Demerjian (ed.), *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future*, 7–13. Newcastle upon Tyne UK: Cambridge Scholars Publishing.

Brecht, Bertolt. 2017 (1946). *L'opera da tre soldi*. Trad. E. Castellani. Torino: Einaudi.

Claeys, Gregory. 2013. "Three variants on the concept of dystopia." In Fátima Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page on Screen on Stage*, 14–18. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, its Antecedents, and its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.

Conti, Valentina. 2020. "Il contagio distopico." *Comparatismi* 5, 163–172.

Conversi W., Leonard & Richard B. Swall. n.d. "Arts & Culture. Tragedy. Literature." *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/tragedy-literature> [ultimo accesso 17/08/2023].

Eschilo. 1995. *Orestea: Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Introduzione V. Di Benedetto; traduzioni e note E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: BUR Rizzoli.

Godono, Elvira. 2001. *La città nella letteratura postmoderna*. Napoli: Liguori.

Hall, Edith. 2004. "Introduction." In Edith Hall, Fiona Macintosh, & Amanda Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, 1–46. Oxford: Oxford University Press.

Komar L., Kathleen. 2003. *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*. Urbana (IL): University of Illinois Press.

Kumar, Krishan. 1987. *Utopia and anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.

Longhi, Claudio. 2001. *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*. Pisa: Pacini Editore.

Losada Goya, José Manuel. 2021. "Introducción". In José Manuel Losada Goya & Antonella Lipscomb (eds.), *Mito Y Ciencia Ficción*, 9–13. Madrid: Sial.

Losada Goya, José Manuel. 2022. *Mitocritica culturale. Un definizione del mito*. Madrid: ediciones Akal.

Montanari, Franco. 2008. "Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall'Odissea a Eschilo", In *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzù*, 1(1), 150-154.

Pirrotta, Vincenzo. 2015. *Clitennestra Millennium, La caduta degli dèi. Tragedia post-moderna in tre mondi*. Palermo. Glifo Edizioni.

Revermann, Martin. 2008. "The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in the Twentieth Century." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 16(1), 97–118.

Secci, Lia (a cura di). 2008. *Il mito di Ifigenia. Da Euripide al Novecento*. Roma: Artemide.

Segal, Charles. 1992. "Tragic beginnings: narration, voice, and authority in the prologues of Greek drama." In Francis Dunn & Thomas Cole (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, 85–112. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeitlin, Froma I. 1990. "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama." In John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 130–167. Princeton: Princeton University Press.

Filmografia

La caduta degli dèi. Dir. Luchino Visconti, Italia/Germania Ovest, 1969.

Metropolis. Dir. Fritz Lang, Germania, 1927.

Millennium. Dir. Michael Anderson, USA, 1989.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.



rivistadivein@unibo.it
<https://dive-in.unibo.it>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DEPARTMENT
OF MODERN LANGUAGES,
LITERATURES, AND CULTURES