



**DAMIANO PALANO**  
(a cura di)

# IL FUTURO CAPOVOLTO

*Per una mappa  
degli immaginari  
distopici del XXI secolo*



# Il futuro capovolto

*Per una mappa degli immaginari distopici  
del XXI secolo*

A CURA DI  
DAMIANO PALANO



**EDUCatt**

---

Milano 2022

# **POLIDEMOS**

CENTRO PER LO STUDIO DELLA DEMOCRAZIA E DEI MUTAMENTI POLITICI

CENTER FOR THE STUDY OF DEMOCRACY AND POLITICAL CHANGE

© 2022 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori  
ISBN: 979-12-5535-049-1

copertina: progetto grafico Studio Editoriale EDUCatt. Rielaborazione grafica scatto di Nikola Johnny Mirkovic per Unsplash.

**Polidemos** (Centro per lo studio della democrazia e dei mutamenti politici) dell'Università Cattolica del Sacro Cuore promuove e svolge ricerche sui mutamenti nei sistemi democratici, sulle trasformazioni nelle concezioni della democrazia e sulla dimensione internazionale della democrazia. **Polidemos** promuove la discussione sulla democrazia operando a più livelli: al livello della ricerca accademica, mediante ricerche originali sul tema dei mutamenti democratici, considerato da differenti prospettive disciplinari e con un'ottica multi-interdisciplinare; al livello della discussione pubblica, mediante prodotti editoriali ed eventi pubblici; al livello della più ampia divulgazione, disseminando i risultati delle proprie ricerche mediante iniziative rivolte a organizzazioni della società civile, insegnanti e cittadini interessati.

**Polidemos** (Center for the study of democracy and political change) of the Catholic University of the Sacred Heart promotes and carries out research on changes in democratic systems, on transformations in conceptions of democracy, and on the international dimension of democracy. **Polidemos** promotes the discussion of democracy by operating at multiple levels: at the level of academic research, through original research on the subject of democratic change, considered from different disciplinary perspectives and with a multi-interdisciplinary perspective; at the level of public discussion, through editorial products and public events; and at the level of the broadest discussion, disseminating the results of their research through initiatives aimed at civil society organizations, teachers and interested citizens.

**Comitato direttivo / Steering Committee**

Barbara L. Boschetti (Università Cattolica del Sacro Cuore), Luca G. Castellan (Università Cattolica del Sacro Cuore), Martino Mazzoleni (Università Cattolica del Sacro Cuore), Damiano Palano (Università Cattolica del Sacro Cuore), Vittorio Emanuele Parsi (Università Cattolica del Sacro Cuore), Aseri), Andrea Santini (Università Cattolica del Sacro Cuore)



# Indice

<i>Introduzione. Per una mappa degli immaginari distopici nel XXI secolo</i>	7
DAMIANO PALANO	
<i>Distopia. Genealogie e sviluppi di un concetto alla moda</i>	37
MANUELA CERETTA	
<i>“Immagina il passato, ricorda il futuro”. I tempi della distopia</i>	69
LUCA G. CASTELLIN	
<i>Il fascino del verosimile. Ipotesi controfattuali e narrazioni ucroniche</i>	93
FEDERICO TROCINI	
<i>Per un atlante delle distopie mediali: coordinate, traiettorie, occorrenze</i>	117
PAOLO CARELLI, MATTIA GALLI, MASSIMO SCAGLIONI, ANNA SFARDINI	



# Introduzione.

## Per una mappa degli immaginari distopici nel XXI secolo

DAMIANO PALANO<sup>1</sup>

### *Ombre sulla democrazia*

In *The Plot Against America*, Philip Roth propone ai lettori un evocativo esperimento letterario nel quale immaginava che nel 1940 la storia degli Stati Uniti avesse seguito un binario differente da quello effettivamente imboccato con la riconferma di Franklin Delano Roosevelt alla Casa Bianca. Pubblicato nel 2004, il romanzo dello scrittore americano metteva infatti in scena la travolgente ascesa politica di Charles Lindbergh: protagonista nel 1927 della prima trasvolata oceanica in solitario a bordo del monoplano *Spirit of St. Louis*, nel passato alternativo raccontato da Roth l'aviatore riusciva addirittura a sconfiggere Roosevelt sulla base di un programma politico isolazionista da cui trasparivano evidenti simpatie per il regime hitleriano, oltre che un marcato antisemitismo. A rendere suggestiva l'ucronia era il fatto che Roth prendesse spunto da tendenze che avevano attraversato gli Stati Uniti nella seconda metà degli anni Trenta e nella prima fase della

---

<sup>1</sup> Damiano Palano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Scienze politiche, damiano.palano@unicatt.it.

Seconda Guerra Mondiale. Lindbergh era stato cioè davvero insignito di un'importante onorificenza dalla Germania nazionalsocialista, aveva anche espresso pubblicamente posizioni antisemite e, allo scoppio del conflitto, era diventato uno dei principali esponenti dell'America First Committee, un comitato che si era opposto all'ingresso degli Stati Uniti nella guerra. Pur partendo da questi dati storici, Roth era andato ben oltre, spingendosi a dar forma a un sinistro passato alternativo: il racconto immaginava infatti che la *convention* del Partito Repubblicano, paralizzata da conflitti interni, avesse scelto a sorpresa proprio Lindbergh come sfidante di Roosevelt per le presidenziali del novembre 1940, e che l'aviatore – privo di qualsiasi esperienza politica, ma sostenuto da un travolgente consenso popolare (oltre che dall'occulto appoggio tedesco) – riuscisse a conquistare la Casa Bianca, inalberando quello stesso slogan "America First", con cui illustri personalità americane (tra cui soprattutto l'industriale Henry Ford) si erano opposte all'ipotesi di un ingresso in guerra. "Anche se la mattina dopo le elezioni prevaleva l'incredulità, specie tra gli esperti di sondaggi", scriveva Roth immaginando lo *shock* seguito alla vittoria di Lindbergh, "il giorno seguente tutti parvero comprendere ogni cosa, e i commentatori radiofonici e i columnist interpretarono l'avvenimento come se la sconfitta di Roosevelt fosse stata preordinata" (Roth, 2005, p. 60)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Nell'ucronia di Roth la nuova presidenza mostrava comunque ben presto il suo reale volto dispotico e la parabola politica di Lindbergh si esauriva così piuttosto rapidamente. La pattuglia di elementi filo-nazisti, che fin dall'inizio si era raccolta attorno al pilota e che ne aveva sostenuto la candidatura, riusciva infatti a prendere le redini delle istituzioni, introducendo forti limitazioni alle libertà civili e misure persecutorie contro gli ebrei già nei primi mesi di governo. La misteriosa e improvvisa scomparsa di Lindbergh finiva però col riportare la storia americana sul binario democratico.

La mattina del 9 novembre 2016, quando lo scrutinio dei voti iniziò a chiarire che Donald Trump sarebbe divenuto il nuovo presidente degli Stati Uniti d'America, sondaggisti, esperti e commentatori si trovarono di fronte a uno *shock* molto simile a quello che Roth aveva immaginato nella sua ucronia. La vittoria del *tycoon* newyorkese era apparsa solo alcuni mesi prima come del tutto irrealizzabile, e la sua stessa candidatura alle primarie era sembrata poco più che una trovata pubblicitaria, destinata a esaurirsi nell'arco di qualche settimana. Da completo *outsider*, armato dello slogan "America First" come i vecchi isolazionisti, Trump era invece riuscito a vincere le primarie repubblicane contro la volontà del suo stesso partito. E durante la campagna non aveva esitato a ricorrere un repertorio inesauribile di falsificazioni della realtà, sfruttando un armamentario di slogan e teorie del complotto fino a quel momento patrimonio della destra radicale (Borgognone, 2020; 2022). Ma, proprio come nel romanzo di Roth, dopo il conteggio dei voti "tutti parvero comprendere ogni cosa", nel senso che la vittoria del miliardario newyorkese sembrò la conseguenza quasi naturale di una serie di tendenze in atto da tempo. Per dar conto dell'esito delle elezioni si trovarono cioè ben presto spiegazioni che elencavano le ragioni di un risultato che agli occhi di quasi tutti era parso quantomeno improbabile solo pochi mesi prima. E per molti la vittoria di Trump divenne in particolare il segnale più eclatante di una strisciante 'crisi della democrazia': una crisi che non riguardava solo quelle promesse di uguaglianza, trasparenza e partecipazione che i reali regimi democratici non

---

Il romanzo si chiudeva dunque con la riconquista della presidenza da parte di Roosevelt e con l'entrata in guerra degli Stati Uniti contro le potenze dell'Asse.

erano stati in grado di mantenere, ma, più radicalmente, la stessa sopravvivenza delle condizioni di base di un regime democratico.

Per effetto del trauma provocato da un evento imprevisto come la conquista della Casa Bianca da parte di Donald Trump, alcuni politologi hanno formulato l'ipotesi di un incipiente "deconsolidamento" delle democrazie mature, e talvolta sono anche tornati a prendere in considerazione l'ipotesi estrema di un crollo delle istituzioni liberaldemocratiche, in fondo analogo a quello che l'ucronia di Roth aveva proiettato in un passato alternativo (Foa e Mounk, 2016; 2017; Levitsky e Ziblatt, 2019; Runciman, 2019). Ma quello *shock* ha consegnato anche una nuova fortuna a quelle vecchie distopie che nel corso del Novecento avevano immaginato che la democrazia potesse lasciare il posto a qualche forma di dispotismo, o che avevano plasmato le sagome sinistre di poteri totalizzanti, di regimi autoritari, di capillari apparati di controllo. Dopo il novembre 2016, sessantotto anni dopo la sua uscita nelle librerie, *Nineteen Eighty-four* di George Orwell tornò per esempio nella lista dei *best seller*, e una sorte analoga toccò anche a un altro classico dell'immaginario distopico novecentesco come *Brave New World* di Aldous Huxley, a *Handmaid's Tale* di Margaret Atwood e persino a *It can't happen here* del dimenticato Premio Nobel Sinclair Lewis. L'interesse per il vecchio romanzo di Orwell e per tutti questi classici della letteratura distopica del Novecento può essere considerato in effetti come una dimostrazione eloquente del nuovo atteggiamento, che, non solo negli Stati Uniti, induce a intravedere all'orizzonte un possibile tracollo dei regimi democratici (o quantomeno a guardare al futuro della democrazia con molte più inquietudini rispetto al recente passato). E nella stessa direzione si può anche interpretare il fatto che alcuni grandi romanzi distopici e ucronici – proprio come *The Plot*

*Against America*, ma anche come *The Man in The High Castle*, *Handmaid's Tale* e *Brave New World* – abbiano dato origine a serie televisive (almeno in alcuni casi) di maggiore impatto sulla cultura popolare rispetto a vecchie pellicole prodotte per il grande schermo come *Nineteen Eighty-four* (1984) di Michael Radford o *Fahrenheit 451* (1966) di François Truffaut. Ciò nondimeno, il successo del genere distopico non può essere spiegato solo evocando la specifica congiuntura che vive la politica americana, o considerando il pessimismo con cui si è iniziato a guardare alle sorti delle democrazie liberali. Perché il repertorio delle narrazioni distopiche si è notevolmente arricchito rispetto a quello del XX secolo. E da molto prima che, nei primi mesi del 2020, la pandemia da Coronavirus inducesse i governi occidentali ad adottare misure eccezionali, destinate a far assomigliare le metropoli europee e americane alle scenografie di film come *28 giorni dopo* o *I Am Legend* e dunque a rendere sempre più realistici i cupi scenari delle narrazioni distopiche.

### *Il futuro capovolto*

In un libro recente il politologo britannico David Runciman ha osservato che il nostro immaginario della crisi della democrazia “è fermo a un'iconografia datata del XX secolo” (Runciman, 2019, p. 8): è fermo, cioè, a uno scenario plasmato dalle modalità in cui il crollo delle istituzioni liberaldemocratiche si materializzò negli anni tra le due guerre mondiali in Italia e in Germania, o semmai dalle modalità con cui le forze armate si impadronirono del potere in America Latina, Africa e Asia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Aggiornare un simile immaginario richiede invece di ‘relativizzare’ l'esperienza novecentesca, senza naturalmente dimenticare la sto-

ria, ma tenendo presente che le società di oggi hanno caratteristiche – demografiche, culturali, economiche e tecnologiche – molto diverse da quelle che aveva l'Europa di un secolo fa, e che le risposte alle tensioni sono destinate con ogni probabilità a imboccare direzioni molto diverse da quelle percorse nel ventennio compreso tra le due Guerre mondiali. In modo analogo, confrontarsi oggi con gli immaginari distopici – e coglierne anche le valenze politiche, ai differenti livelli – significa riconoscere i mutamenti radicali che sono intervenuti nei linguaggi con cui le narrazioni distopiche sono articolate, e nei destinatari cui queste produzioni si rivolgono. Benché il clima politico seguito negli Stati Uniti alla vittoria di Trump (e proseguito anche dopo la sconfitta del *tycoon* nel novembre del 2020) abbia contribuito ad alimentare il revival dei vecchi racconti distopici, e nonostante le distopie del passato continuo a giocare un ruolo significativo nell'immaginario contemporaneo, sarebbe in effetti superficiale 'schiacciare' le distopie diffuse nella cultura popolare del XXI secolo sulla sagoma del Big Brother orwelliano. E proprio 'relativizzando' il peso di quei vecchi scenari distopici possiamo invece riuscire a riconoscere il ruolo politico delle distopie contemporanee, la capacità che esse hanno di 'plasmare' gli immaginari e di rivestire un (implicito) ruolo politico, non circoscritto al puro intrattenimento ma neppure ascrivibile al registro della critica impegnata, che rappresentava la cifra distintiva della produzione distopica novecentesca.

Da quando sul finire dell'Ottocento iniziarono a definire il canone di un nuovo genere, i racconti distopici assunsero soprattutto un ruolo critico nei confronti delle promesse del progresso, dei grandi progetti utopici di trasformazione sociale, oltre che delle utopie materializzatesi nella realtà dei "totalitarismi" novecenteschi (Arciero, 2005; Baccolini e Moyland, 2003; Battaglia, 1998; 2006; Ceretta, 2001; Claeys, 2010; 2017;

Guardamagna, 1980; Kumar, 1995; Stock, 2019). L'obiettivo della distopia novecentesca – spesso dichiaratamente e visibilmente 'politico' – era cioè soprattutto quello di mettere in guardia dalle illusioni del progresso e dalle promesse delle utopie, anche se naturalmente gli scenari distopici assumevano un profilo differente a seconda dello specifico orizzonte utopico verso cui la polemica era indirizzata. Il fascino che le distopie esercitano sul mondo del XXI secolo è invece probabilmente connesso alla nostra percezione del futuro, una percezione che dopo il 1989 ha subito un radicale riorientamento rispetto alle coordinate novecentesche. Nel 1989, come scrisse allora Norberto Bobbio, non si registrò semplicemente la crisi di alcuni regimi autoritari, fondati su un'ideologia socialista, ma si rivelò "il capovolgimento totale di un'utopia, della più grande utopia politica della storia [...] nel suo esatto contrario": "la prima utopia che ha cercato di entrare nella storia, di passare dal regno dei 'discorsi' a quello delle cose", scriveva allora il filosofo torinese, "non solo non si è avverata ma si sta rovesciando, si è quasi rovesciata, nei Paesi in cui è stata messa alla prova, in qualche cosa che è venuto sempre più assomigliando alle utopie negative, esistenti sinora anch'esse soltanto nei discorsi" (Bobbio, 1989, p. 1). E per effetto del collasso dei regimi socialisti, anche la stessa immagine del "progresso" storico non poteva che subire una trasformazione radicale, dalla quale veniva espunta qualsiasi promessa di futura palingenesi, oltre che l'idea che il futuro potesse essere sensibilmente meglio del presente.

Quando Francis Fukuyama, ormai più di tre decenni fa, ravvisava nella conclusione della Guerra fredda il segnale della "fine della Storia", non si riferiva alla fine della storia intesa come successione di avvenimenti, conflitti, crisi e scoperte scientifiche, ma, in modo ben più specifico, alla Storia "come processo evolutivo unico e coerente, che tiene conto delle

esperienze di tutti i popoli di tutti i tempi” (Fukuyama, 1996, p. 10). Il punto terminale della Storia, in questa prospettiva, non è dunque la fine degli avvenimenti, bensì il raggiungimento di quella condizione in cui i principi e le istituzioni fondamentali, in grado di risolvere i problemi dell’umanità, sono stati finalmente conquistati. Ed era proprio in questo senso che Fukuyama poteva affermare che la Storia si era fermata nei pochi mesi in cui il blocco sovietico si era dissolto, facendo collassare l’ultimo grande antagonista del progetto liberaldemocratico. Hegel aveva sostenuto che la Storia si era conclusa nel 1806, nel giorno della battaglia di Jena, perché con quella battaglia gli ideali delle rivoluzioni americana e francese avevano sconfitto il vecchio mondo aristocratico e, soprattutto, avevano fatto trionfare un nuovo modello sociale: un modello basato su “un riconoscimento universale e reciproco, secondo il quale ogni cittadino riconosce la dignità di essere umano di tutti gli altri cittadini, e tale dignità è a sua volta riconosciuta dallo Stato attraverso la concessione di *diritti*” (Fukuyama, 1996, p. 16). E Fukuyama si limitava così ad ‘aggiornare’ la formula hegeliana, spostando la data di conclusione della Storia al 1989, perché proprio in quel momento la liberaldemocrazia occidentale si svelava effettivamente come “il punto d’arrivo dell’evoluzione ideologica dell’umanità” e “la definitiva forma di governo tra gli uomini”. La sconfitta dei regimi autoritari – basati su ideologie nazionaliste o su varianti dell’ideologia marxista-leninista – indicava qualcosa di più che il semplice logoramento delle condizioni di esistenza degli “Stati forti”, e cioè degli Stati accentrati, dotati di una consistente burocrazia e in grado di esercitare un rigido controllo sulla società. Quella sconfitta significava di fatto la vittoria della liberaldemocrazia su ogni altro contendente. “Con l’avvicinarsi della fine del millennio le crisi gemelle dell’autoritarismo e della pianificazione centralizzata

socialista”, scriveva, “hanno lasciato sul ring, quale ideologia di validità potenzialmente universale, un solo contendente: la democrazia liberale, la dottrina della libertà individuale e della sovranità popolare” (Fukuyama, 1996, p. 63). Non era semplicemente una vittoria politica, perché la liberaldemocrazia occidentale aveva vinto la contesa ideologica che aveva segnato il Novecento, liberando il campo da tutte le ideologie che avevano raffigurato il futuro in termini diversi. Dopo quella vittoria, la democrazia liberale – nella forma consolidata dall’esperienza occidentale – non poteva che diventare l’unica alternativa in cui il futuro dell’umanità risultava pensabile, oltre che auspicabile. “Al tempo dei nostri nonni erano molte le persone di buon senso che si aspettavano un futuro socialista radioso, in cui la proprietà privata ed il capitalismo sarebbero stati aboliti e la stessa politica sarebbe stata in qualche modo superata”, mentre “oggi non riusciamo a malapena a immaginarci un mondo migliore del nostro, o un futuro che non sia sostanzialmente democratico e capitalista” (Fukuyama, 1996, p. 67). “Noi possiamo anche immaginarci un domani molto peggiore dell’oggi, dominato dall’intolleranza nazionalistica, razziale o religiosa, o in cui si venga sopraffatti da guerre e distruzioni ambientali”, ma in ogni caso “non possiamo raffigurarci un mondo che sia *essenzialmente* diverso dall’attuale, e nello stesso tempo migliore” (Fukuyama, 1996, p. 68).

Nei più di trent’anni che sono trascorsi dalla sua prima formulazione, la tesi di Fukuyama – peraltro spesso ridotta dai critici a una caricatura – è stata contestata e smentita decine, forse persino centinaia di volte, e in più occasioni – dopo l’11 settembre 2001, dopo l’esplosione della crisi finanziaria globale del 2008, dopo lo scoppio della pandemia di Covid-19, o più di recente, in occasione dell’aggressione militare all’Ucraina da parte della Russia – si è salutato il “ritorno della

Storia”. Il primo ventennio del XXI secolo ha d'altronde incrinato seriamente l'ottimismo degli anni Novanta del Novecento, perché le difficoltà incontrate dal processo di democratizzazione hanno rivelato come la vittoria planetaria della liberaldemocrazia occidentale fosse molto meno solida di quanto si confidasse allora, perché ha preso forma una vera e propria “recessione democratica” globale e perché potenze autocratiche vecchie e nuove sono tornate a giocare un ruolo di primo piano sullo scenario mondiale (Palano, 2019a; 2020a; 2020c; 2020d; 2020e). A dispetto di segnali tanto eclatanti, che sembrano testimoniare che la “Storia” è ricominciata, è davvero difficile negare che l'Occidente non abbia continuato a vivere, o quantomeno a percepire se stesso, all'interno di un mondo “post-storico” (e, per questo, in gran parte “post-politico”). Nei trent'anni che sono seguiti alla Guerra fredda, l'Occidente non ha mai realmente cessato di vivere alla “fine della Storia”. Ai nostri occhi di occidentali l'“evoluzione ideologica” del genere umano è davvero finita, mentre il progresso sembra aver trovato la sua forma politica ‘definitiva’ nella democrazia liberale. Dal punto di vista politico, l'Occidente può pensare il “Progresso” solo nei termini di una conservazione della forma istituzionale presente. Può concepirlo come una sorta di ‘dilatazione’ delle condizioni di benessere presenti, come un'estensione delle potenzialità di consumo, oppure nei termini di allungamento della durata media della vita. Ma non può pensarlo realmente al di fuori del perimetro politico-istituzionale-culturale della democrazia liberale, né può proiettare in un futuro (più o meno lontano) il raggiungimento della ‘vera’ democrazia, come invece tendevano a fare le famiglie ideologiche novecentesche (e non solo quelle di impronta socialista). Il “Progresso” viene in sostanza inteso – più o meno esplicitamente – solo nei termini di una preservazione delle condizioni presenti, o al massimo

come un adeguamento finalizzato a conservare la condizione che abbiamo raggiunto. L'idea della 'fine della Storia' restituisce così, in modo addirittura paradigmatico, la condizione ideologica ed emotiva di un Occidente che è in grado di percepire il futuro o come conservazione del presente dinanzi a crescenti minacce (interne ed esterne), o nei termini della catastrofe, dell'apocalisse ambientale e politica. Orfani di qualsiasi idea di radicale trasformazione sociale, di qualsiasi speranza di Progresso che non sia la perpetuazione del presente, noi occidentali non siamo in grado di concepire il futuro se non con i contorni di una conservazione (difficile) della democrazia liberale, o in quelli – angoscianti – della 'fine del mondo', del cataclisma, dell'invasione barbarica, dell'apocalisse. Ed è probabilmente all'interno di questo orizzonte "post-storico" che si possono riconoscere tanto le radici della fortuna odierna delle narrazioni distopiche, quanto i motivi che rendono le distopie di oggi almeno in parte differenti da quelle del passato.

### *Un nuovo immaginario*

Riflettendo su *I figli degli uomini*, il film realizzato nel 2006 da Alfonso Cuarón, Mark Fisher scrisse che quella pellicola – che portava sul grande schermo il romanzo di P.D. James – mostrava in modo eloquente la cifra distintiva del nuovo immaginario distopico. "Un tempo, i film e i romanzi distopici erano esercizi di immaginazione in cui i disastri agivano come pretesto narrativo per l'emersione di modi di vivere nuovi e differenti", osservava Fisher, mentre il mondo prefigurato dal film di Cuarón "sembra un'estrapolazione o un'esacerbazione del nostro, più che una realtà alternativa vera e propria" (Fisher, 2018, p. 26): uno scenario che cioè "riflette il sospetto

che la fine del mondo sia già avvenuta, l'idea che molto probabilmente il futuro non porterà altro che reiterazione e ripermutazione di quanto esiste già" (Fischer, 2018, p. 28). Anche se non tutte le distopie contemporanee possono davvero essere ricondotte a quella che secondo Fischer è la cifra del "realismo capitalista" (basti pensare a un film come *V per vendetta* di James McTeigue, che disegna un mondo dominato da uno spietato regime dispotico), è comunque piuttosto probabile che la fortuna del genere sia legata proprio alla sensazione che, al principio del XXI secolo, sia "più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo" (Fischer, 2018, p. 26). "Dal momento in cui finisce la divisione del mondo in due 'blocchi' e cade l'alternativa tra capitalismo e comunismo", scriveva d'altronde Francesco Muzzioli già quindici anni fa, "l'immaginario collettivo diventa incapace di pensare al futuro, se non nei termini [...] della fine del mondo", nel senso che il trionfante capitalismo, se per un verso "si bea della propria incomparabilità nei giochi combinatori del postmoderno [...], è anche un capitalismo rimasto 'solo al mondo', che nella sua solitudine non può evitare di specchiarsi nell'incubo del proprio crollo" (Muzzioli, 2007, p. 12). Collocandosi dentro questa percezione del futuro, le distopie contemporanee riprendono il ruolo critico che segnò la nascita di questo genere, a partire dai classici romanzi di Zamjatin, Huxley e Orwell, ma aggiornano le mappe delle paure, delle ansie, delle inquietudini, allargandone notevolmente lo spettro ben oltre l'incubo di un nuovo potere totalitario.

Nel ricostruire le traiettorie seguite dalle narrazioni distopiche, è innanzitutto indispensabile individuare dei criteri che consentano di stabilire – nei limiti del possibile – le caratteristiche distintive del genere (Abdelbaky, 2016). In generale, si può ritenere che ogni distopia descriva una società futura, contrassegnata da una compiuta e relativamente stabile

organizzazione interna, oltre che da varie forme di controllo oppressivo, che contribuiscono a rendere fortemente negativa la rappresentazione di tale società. Secondo una proposta recente, un tipico racconto distopico si caratterizza per la presenza di un potere controllante (che di solito è un governo autoritario, ma che può essere anche una corporation globale, una chiesa, o un'altra entità) che opprime i cittadini e interviene in vari modi nelle loro vite, anche (ma non necessariamente) con lo sfruttamento del loro lavoro (Trotta e Sadri, 2021, p. 4). Sovente intrecciati con le narrazioni distopiche sono anche i racconti apocalittici, che però presentano tratti qualificanti che li distinguono piuttosto chiaramente: il classico racconto apocalittico prevede infatti che un evento catastrofico (o una concatenazione di eventi catastrofici) provochi (o abbia provocato) il collasso delle strutture sociali, in proporzioni tali da precipitare il genere umano in una lotta spietata per la sopravvivenza e in un mondo in cui ogni individuo deve far fronte da solo a tutte le necessità vitali (Trotta e Sadri, 2021, pp. 4-5). Non mancano peraltro frequenti intersezioni fra i due generi: una grande catastrofe può per esempio dare origine alla costruzione di una nuova organizzazione sociale, dai tratti 'distopici', mentre una società distopica può collassare, materializzando uno scenario apocalittico. Un'ulteriore area di intersezione esiste inoltre fra distopia e ucronia (il genere al quale appartiene in prima istanza il romanzo in cui Roth immaginava la vittoria di Lindbergh alle elezioni americane del 1940). In generale, come ha sottolineato Federico Trocini, "l'ucronia consiste in un dispositivo concettuale che, basandosi su un ragionamento di tipo controfattuale, presuppone l'elaborazione di un'ipotesi retrospettiva e alternativa allo svolgimento accertato di un preciso fatto storico", e dunque "il racconto di tipo ucronico prevede l'esposizione dei fatti diversamente da come si sono verificati

e si traduce nella ricostruzione, secondo un *plot* alternativo, di un passato possibile” (Trocini, 2022, p. 25).

In termini schematici, si possono forse identificare alcune grandi scansioni nello svolgimento della letteratura distopica, distinguendo per esempio tre fasi: a) la stagione della “distopia moderna” (1800-1950), in cui le narrazioni si concentrano sui problemi innescati dall’industrializzazione e dal collettivismo; b) la stagione della “distopia postmoderna”, in cui emerge come tema significativo quello del rapporto fra il “Sé” e gli “altri”, oltre che più in generale quello della disconnessione tra realtà e percezione; c) la stagione della “distopia contemporanea” (dal 2000 a oggi), dove, in un mondo spesso segnato da tratti apocalittici, emergono figure femminili trainanti (Barton, 2016). Ma, al di là di queste scansioni, è importante tenere presente che gli immaginari distopici, come ha sottolineato Manuela Ceretta, sono stati attraversati negli ultimi decenni da una serie di trasformazioni radicali, che rendono le narrazioni distopiche di oggi sensibilmente differenti da quelle novecentesche. Innanzitutto, una prima macroscopica trasformazione riguarda proprio il pubblico a cui si rivolgono prodotti mediali molto eterogenei, che comprendono – oltre ai romanzi – soprattutto film, serie Tv, fumetti, manga o videogiochi. “Se gli esponenti della prima generazione di autori e autrici di distopie (Evgenij Zamjatin, Aldous Huxley, Katharine Burdekin, Karin Boye, Ayn Rand, George Orwell e Ray Bradbury) avevano scritto per il mondo adulto”, la produzione contemporanea si indirizza verso un pubblico molto diverso, perché “il *dystopic turn* del XXI secolo si è aperto al pubblico dei cosiddetti *young adults*, creando a tutti gli effetti una forma di letteratura trans-generazionale” (Ceretta, 2022b, pp. 81-82): esempi eclatanti sono in tal senso la tetralogia di *Hunger Games* di Suzanne Collins, la trilogia *Divergent*, *Insurgent*, *Allegiant* di Veronica Roth o *The Giver* di

Lois Lowry (Ceretta, 2018a; Iardi, 2016; 2018). Il secondo mutamento ha invece a che vedere con l'emergere della cosiddetta *critical dystopias* e, in particolare, con il ruolo crescente che ha assunto nella narrativa distopica la scrittura femminile, rappresentata per esempio da autrici come Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Naomi Alderman e Christina Dalcher. Un'ulteriore metamorfosi concerne inoltre specificamente l'ingresso, nella narrativa indirizzata ai giovani adulti, di tematiche relative all'esaurimento delle risorse del pianeta e in generale alla crisi dell'Antropocene. E un ultimo mutamento, che ha iniziato a profilarsi più recentemente, investe infine il nodo del potere, in relazione soprattutto al ruolo crescente della tecnologia e dell'intelligenza artificiale nel governo delle organizzazioni economiche e sociali (Ceretta, 2022b).

L'immaginario distopico non cessa di insistere sulla componente della paura, mostrando in particolare come proprio la paura rappresenti la leva grazie alla quale un potere dispotico può imporre il proprio controllo sugli individui: come avveniva nelle distopie classiche di Zamjatin, Orwell e Bradbury, ma anche in *La notte della svastica* di Katharina Burdakin, in *Anthem* di Any Rand o *Kallockain* di Karin Boye, la paura rimane lo strumento principale del potere anche in *V per vendetta*, in *Hunger Games* o in un romanzo come *2084* dello scrittore algerino Boualem Sansal. Esaminando con uno sguardo "geopolitico" la produzione seriale dei primi anni del XXI secolo, Dominique Moïsi ha d'altronde messo in luce come sia proprio la paura – o, meglio, una paura dalle multiformi manifestazioni – a costituire il filo conduttore di molte tra le più note serie tv (anche non distopiche): "la paura del caos e del ritorno alla barbarie", "la paura del declino legato alla crisi della democrazia", "la paura del terrorismo e l'interrogativo sulla natura della minaccia e sull'identità del nemico", "la

paura di sprofondare in un altro ordine del mondo, accompagnato dalla nostalgia per un ordine superato”, “la paura dell’occupazione russa” (Moisi, 2017, pp. 44-45). Accanto a questo filone, se ne consolida però anche uno minoritario, che trova il suo punto di avvio in *Brave New World* e che giunge a romanzi come *Sottomissione* di Michel Houellebecq: un filone costituito da distopie che “immaginano e rappresentano il processo d’individualizzazione, atomizzazione e infantilizzazione della società”, “il filone delle distopie materialistiche, edoniste, dell’opulenza, della sazietà, del tedio, della noia e dell’ansia più che della paura” (Ceretta, 2018b, p. 185). In ogni caso, per effetto di questo insieme articolato di processi di trasformazione di pubblici, registri e tematiche, le distopie contemporanee “indagano non solo il ‘chi’, ma il ‘cosa’, focalizzandosi sui meccanismi che accompagnano il processo oltre che sui decisori” (Ceretta, 2022b, p. 83). Confrontandosi con contesti sociali in cui i meccanismi di esercizio del potere assumono declinazioni inedite rispetto al passato, le nuove distopie, osserva sempre Ceretta, cercano di “dare un volto alle minacce che incombono sulle democrazie, mettendo al centro dei propri immaginari l’impegno a ripensare il potere al di là delle dicotomie violenza-paura, dominatori-dominati, colpevoli-vittime, padroni-servi, per guardare oltre lo spettro del totalitarismo, che aveva tormentato gran parte della narrativa distopica novecentesca” (Ceretta, 2022b, p. 83).

La centralità che le narrazioni distopiche hanno conquistato negli immaginari contemporanei rappresenterebbe di per sé un motivo sufficiente per avviare una mappatura delle molteplici declinazioni conosciute nell’ultimo trentennio da questo genere trans-mediale (Attimonelli e Susca, 2020; Giuliani, 2015; Holdaway e Scaglioni, 2017; Hubner, Leaning and Manning, 2014; Ilardi, 2016; 2018; Ilardi, Loche e Marras,

2018; Palano 2017a). Ma è probabilmente maturo il momento di considerare le narrazioni distopiche da un altro punto di vista, capace di cogliere la rilevanza politica che hanno progressivamente guadagnato, una rilevanza che non può essere più semplicemente circoscritta alla funzione critica nei confronti delle utopie (immaginate o realizzate) del Novecento. Ed è proprio sul terreno della ‘politicalità’ dell’immaginario distopico che si profilano margini di proficua collaborazione tra campi disciplinari diversi come quelli rappresentati dai *media studies* e dall’indagine politologica. Anche sulla base di queste sollecitazioni, un gruppo eterogeneo di ricercatori provenienti da diversi campi disciplinari ha avviato il progetto *Lo scontro delle narrazioni. La rappresentazione del futuro nella cultura popolare e nei media tradizionali e il loro utilizzo politico*, finanziato dall’Università Cattolica del Sacro Cuore, di cui il presente volume rappresenta un primo parziale risultato. Utilizzando strumenti multidisciplinari (storico-politologici, di *media studies*, di analisi linguistica e semiotica), il progetto si propone di indagare sia le dinamiche attraverso cui i vecchi modelli di “buona società” adottati dalle famiglie ideologiche novecentesche vengono sostituiti (o integrati) da materiali mediati dalla cultura popolare, sia le modalità con cui le rappresentazioni del futuro (in relazione al rapporto tra uomo-macchina, ai rapporti di potere, alle dinamiche globali, alle condizioni ambientali) giungono a orientare le élite e le scelte politiche. Più specificamente, il progetto si propone di studiare le trasformazioni intervenute nelle rappresentazioni del futuro nei media tradizionali e nelle narrazioni che si coagulano attraverso i media digitali, in ordine alle mutazioni/negazioni del rapporto con il passato, al rapporto uomo-macchina e ai rapporti interindividuali, alle trasformazioni del potere (controllo totalitario, riduzione delle libertà individuali, implosione dell’ordine politico, capovolgimento dei

rapporti gerarchici, ecc.), alle dinamiche globali (declino dell'Occidente, flussi migratori, mutamenti demografici, ecc.), alle condizioni ambientali (catastrofe ambientale, apocalisse atomica, emergenze sanitarie, ecc.). Più in generale, l'attenzione si dirige così tanto alle rappresentazioni del futuro presenti nel patrimonio ideologico delle culture e delle famiglie partitiche novecentesche (utopie, distopie, futurismi del passato, "declinismo", ecc.), quanto al ruolo che ha la cultura popolare (narrativa di genere, cinema, fumetti, serie tv) nel definire gli immaginari socio-politici contemporanei. L'obiettivo finale dei diversi filoni di ricerca – storico, politico, mediale, *digital grassroots*, linguistico testuale – consiste soprattutto nell'individuare ricorrenze, sovrapposizioni e discontinuità nelle narrazioni sul futuro che si sviluppano nella cultura popolare e nei media contemporanei, ma al tempo stesso nel ricostruire l'influenza che tali rappresentazioni esercitano sulle scelte politiche e sulla costruzione del consenso.

### *Struttura del volume*

Questo volume accoglie alcuni contributi che sono parzialmente frutto delle discussioni e dei seminari preliminari al lavoro di mappatura degli immaginari distopici, destinato a confluire nell'*Atlante delle distopie medialì*, realizzato dal Centro di Ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi (CerRTA), diretto da Massimo Scaglioni<sup>3</sup>. L'obiettivo principale che si pone è

---

<sup>3</sup> L'*Atlante delle distopie medialì* è gratuitamente consultabile alla pagina <https://www.unicatt.it/atlanteditopiemediali-home>. L'*Atlante*, che nasce all'interno della sezione "Media e letteratura" del progetto *Lo scontro delle narrazioni. La rappresentazione del futuro nella cultura popolare e nei media tradizionali e il loro utilizzo politico*, si propone di mappare i casi più significativi di

in effetti fornire primi elementi utili per identificare le narrazioni distopiche (distinguendole per esempio da narrazioni come quelle della *science-fiction* che non possiedono elementi distopici) e, al tempo stesso, per elaborare una tassonomia – almeno tendenzialmente esaustiva – delle famiglie in cui il genere si articola, identificando in particolare i sotto-filoni tematici più significativi sia della produzione classica, sia della più eterogenea produzione contemporanea.

Nel primo capitolo, Manuela Ceretta si concentra innanzitutto sul significato del concetto di “distopia” e sulla storia dei primi usi della parola, per poi discutere dal punto di vista storiografico alcuni dei principali studi che, negli ultimi decenni, si sono occupati di narrazioni distopiche. Nel corso degli anni Ottanta, osserva Ceretta, fu soprattutto il dibattito sul totalitarismo a richiamare l’attenzione degli studiosi sulla tradizione distopica, come particolarmente rilevante per affrontare il fenomeno totalitario. Il capitolo ricostruisce inoltre il dibattito condotto nei decenni seguenti, in particolare sui criteri convenzionali grazie ai quali distinguere distopia e anti-utopia, oltre che sulle relazioni problematiche tra distopia e fantascienza. Il saggio si conclude infine indicando i temi principali della narrativa distopica contemporanea.

---

produzioni medial e culturali che hanno affrontato tematiche legate alla distopia, sia come elemento fondante e centrale della narrazione, sia come elemento di raccordo o distintivo all’interno di rappresentazioni altre. In particolare, l’Atlante intende restituire una panoramica della distopia nei media audiovisivi sotto il profilo geografico (luoghi della produzione e luoghi della rappresentazione), degli ambiti e mondi narrati e relativi punti di vista e retoriche, delle traiettorie spazio-temporali: una cartografia in grado di evidenziare la varietà dei generi e dei linguaggi della distopia e le loro connessioni e contaminazioni attraverso la modalità di un catalogo interattivo di prodotti e materiali audiovisivi.

Nel secondo capitolo, Luca G. Castellin indaga il racconto distopico come genere in cui si evidenziano i traumi, le paure e le ansie della società. In ogni racconto distopico, osserva Castellin, il piano narrativo è proiettato in avanti nel futuro per guardare indietro nel passato (e nel presente): la distopia, quindi, non è altro che un tentativo di immaginare il passato (oltre che il presente) e di ricordare il futuro (costruito su presunte analogie con l'esperienza passata). Il capitolo analizza le prime origini e i successivi sviluppi della letteratura distopica, cercando di comprendere le motivazioni e le finalità degli autori che hanno utilizzato questo genere narrativo, mostra le radici e gli obiettivi polemici che caratterizzano la letteratura distopica e infine sottolinea come la distopia rappresenti un monito contro i principali pericoli sociali, economici, naturali e politici che hanno accompagnato e continueranno ad accompagnare la vita degli esseri umani.

Nel terzo capitolo, Federico Trocini prende in considerazione le caratteristiche di fondo e le sequenze storiche della letteratura ucronica, un genere specifico che – come si è visto – si interseca con la distopia (e che ne rappresenta per alcuni versi una declinazione). Innanzitutto, prendendo le mosse dalla originaria definizione avanzata da Charles Renouvier nel 1857, il capitolo definisce i criteri distintivi dell'ucronia e, in seguito, considera alcuni importanti esempi di romanzi ucronici, con una particolare attenzione ai romanzi che immaginano una vittoria del Terzo Reich nella Seconda guerra mondiale e una sopravvivenza del regime fascista. Le considerazioni conclusive si soffermano sulle anomalie della letteratura ucronica in Italia.

Il quarto capitolo – steso da un'équipe del CeRTA, composta da Paolo Carelli, Mattia Galli, Massimo Scaglioni e Anna Sfardini – illustra le coordinate fondamentali che sono alla base dell'*Atlante delle distopie mediali*. L'obiettivo specifico

dell'*Atlante* è analizzare le narrazioni medialità elaborate nel corso del primo ventennio del Duemila e di evidenziarne le matrici di riferimento, oltre che la continuità o la discontinuità rispetto ai racconti novecenteschi, mappando sistematicamente materiali audiovisivi (in particolare film, serie e videogiochi). L'*Atlante* punta a restituire la varietà delle tematiche distopiche, tenendo conto tanto delle specificità culturali quanto degli eventuali elementi di trasversalità e analogia. Le coordinate che orientano la classificazione sono soprattutto due: innanzitutto, l'ambito tematico che emerge come prevalente nella narrazione distopica; in secondo luogo, il contesto culturale-linguistico in cui la narrazione distopica viene elaborata. Sotto il primo profilo, sono sei le grandi aree tematiche in cui le narrazioni sono suddivise: i) catastrofe naturali, ii) epidemie ed emergenze sanitarie, iii) migrazioni, iv) teorie cospirazioniste, v) crisi delle società democratiche, vi) rapporto tra umano e tecnologia. Sotto il secondo profilo, relativo al contesto in cui la narrazione emerge, la mappatura considera due livelli di analisi. Innanzitutto, i luoghi della produzione, con sei macro-aree geografiche: i) Nord-America, ii) Sud America, iii) Europa, iv) Nordics, v) Middle East, vi) Asia-Pacific; infine, i luoghi dell'ambientazione proposti nelle rappresentazioni. In un'appendice a questo capitolo, sono inoltre riportate alcune delle schede dell'*Atlante*, esemplificative del tipo di lavoro condotto e delle diverse aree classificate.

### *Lo scontro delle narrazioni*

La mappa fornita dall'*Atlante*, oltre a dar conto della penetrazione capillare delle narrazioni distopiche nell'immaginario del XXI secolo, rappresenta anche uno strumento prezioso per avviare un'analisi del ruolo politico che possono avere le

distopie. Benché gli studiosi di politica molto di rado si siano interessati a questi aspetti, una simile indagine probabilmente può fornire elementi preziosi per approfondire la conoscenza di alcuni fenomeni chiave della politica contemporanea, come in particolare le dinamiche di polarizzazione dell'opinione pubblica e le modalità di mobilitazione nel contesto della "bubble democracy", ossia in quello scenario in cui l'*audience* si frammenta in nicchie tendenzialmente separate e autoreferenziali (Palano 2020b; 2022). Nonostante ormai da parecchi anni si sia riconosciuta una profonda compenetrazione tra intrattenimento e informazione politica, solo molto parzialmente si è allargato il discorso al ruolo che le narrazioni finzionali hanno nell'orientare i comportamenti politici, in una stagione contrassegnata da un indebolimento delle tradizionali coordinate ideologiche e dalla comparsa di rappresentazioni della società e dei suoi conflitti meno rigide rispetto a quelle fornite dalle ideologie novecentesche. La fortuna registrata nel corso dell'ultimo decennio dai movimenti "neopopulisti" ha d'altronde indotto molti studiosi a riconoscere come le "ideologie" tendano a ripresentarsi come *thin-centered ideologies*: narrazioni scarsamente strutturate, dal nucleo concettuale "sottile", ma comunque in grado di definire linee conflittuali e spesso strettamente connesse alle raffigurazioni degli scenari futuri. Diverse indagini hanno mostrato per esempio come, nel determinare il successo di candidati e formazioni outsider, un ruolo cruciale sia giocato dalla capacità di mobilitare politicamente la percezione del rischio (economico, culturale, sociale). La riflessione contemporanea non ha però ancora adeguatamente considerato le modalità con cui le rappresentazioni del futuro – ottimistiche o pessimistiche, utopiche o distopiche – influiscono sulle "ideologie sottili" contemporanee, né ha sufficientemente esplorato i canali che contribuiscono a indirizzare la percezione del

rischio, a orientare le aspettative, a definire i modelli di società. Intersecando i sentieri della riflessione politologica sui neo-populismi e facendo tesoro della riflessione dei *Cultural studies*, è forse possibile concentrarsi sullo ‘scontro delle narrazioni’ che trova proprio nella cultura popolare e nella comunicazione politica un terreno di confronto, estendere lo sguardo alle linee di continuità e alle discontinuità rispetto alla modernità occidentale, sviluppare elementi di comparazione con contesti extra-europei.

Diverse ricerche mostrano d'altronde che molti utenti tendono a trattare allo stesso modo le narrazioni finzionali e le informazioni non finzionali, nel senso che incorporano le informazioni provenienti tanto dalla *fiction* quanto dalla *nonfiction* nella struttura conoscitiva del mondo reale e nei comportamenti che ne conseguono. Proprio perché sono tanto diffuse nell'immaginario contemporaneo, le narrazioni distopiche – anche se non svolgono davvero quella funzione cui in passato assolvevano le ideologie più strutturate – forniscono una rappresentazione stilizzata della società e soprattutto delle sue storture: proprio in questo senso possono giocare un ruolo propriamente politico e così andare ad alimentare le ideologie contemporanee, persino nel caso in cui esse si configurino come *thin-centered ideologies*. Adottando infatti una concezione ‘minimalista’, si può concepire l'ideologia come “un insieme più o meno coerente di idee che fornisce le basi per un'azione politica organizzata, sia essa intesa a preservare, modificare o rovesciare il sistema di potere esistente” (Heywood, 2007, p. 11). Inoltre, si possono riconoscere nelle ideologie tre caratteristiche principali: “a) offrono un resoconto dell'ordine esistente, di solito sotto forma di una ‘visione del mondo’; b) avanzano un modello di futuro desiderato, una visione della ‘buona società; c) spiegano come il cambiamento politico può e deve essere determinato – come passare da a) a b)” (Hey-

wood, 2007, pp. 11-12). Naturalmente, le distopie non possono assolvere a tutti questi compiti, ma – nella misura in cui dipingono un mondo sinistro – contribuiscono a raffigurare quali sono (già nel presente) i nemici da cui guardarsi. Alcune delle distopie novecentesche – a partire da 1984 – hanno contribuito non poco a ridefinire l’immaginario democratico, scolpendo la sagoma di un totalitarismo capace di annullare l’autonomia individuale. Ma oggi quel ruolo diventa forse ancor più significativo, perché le distopie contemporanee possono, in modo sempre più esplicito, contribuire a plasmare le visioni politiche del presente e del futuro.

Come ha mostrato per esempio in una serie di scritti promettenti Charli Carpenter, nelle discussioni e nelle battaglie politiche sulla limitazione del ricorso ad armamenti totalmente automatici, l’immaginario della *science fiction* gioca un ruolo costitutivo, nel senso che le argomentazioni delle diverse posizioni ricorrono alle rappresentazioni del rapporto uomo-macchina fornite dalle narrazioni fantascientifiche (Carpenter, 2012; 2014; 2016). E anche le narrazioni distopiche potrebbero rappresentare un elemento capace di orientare specifici comportamenti politici, o di favorire determinati atteggiamenti. Come hanno mostrato infatti Calvert W. Jones e Celia Paris, distopie come *Hunger Games* e *Divergent* non sembrano favorire atteggiamenti di cinismo politico, ma paiono semmai in grado di orientare verso una legittimazione della protesta nei confronti di quelle che sono percepite come ingiustizie. “La finzione distopica sembra espandere sottilmente l’immaginazione politica di spettatori e lettori a inglobare una gamma di scenari esterni all’ordinario regno della politica democratica”, hanno osservato per esempio, “e ciò che le persone considerano ragionevole e pensabile sembra espandersi di conseguenza” (Jones e Paris 2018, p. 983). Anche al di là delle implicazioni che gli immaginari distopici possono

avere sull'orizzonte della politica democratica, queste ricerche indicano comunque un terreno di studio interessante, nella misura in cui invitano a considerare come le rappresentazioni finzionali – e quelle distopiche in particolare – vadano ad alimentare gli immaginari politici e a integrarsi all'interno delle contemporanee ideologie 'sottili', surrogando anche quel ruolo che le ideologie 'pesanti' del Novecento non riescono in gran parte più a ricoprire. Dal momento che le rappresentazioni della 'buona società' del futuro tendono a perdere ogni presa politica (perché la 'buona società' viene proiettata più che altro nel passato o nel presente), la battaglia sulla rappresentazione del futuro si modifica. E le distopie – se certo non riescono a dire quale obiettivo perseguire in positivo – sembrano essere in grado di definire cosa 'non' dovrà essere nel futuro una 'buona società', e dunque da quali minacce presenti occorra difendersi per non precipitare in un futuro infernale.

*Questa pubblicazione costituisce un risultato preliminare del progetto "Lo scontro delle narrazioni. La rappresentazione del futuro nella cultura popolare e nei media tradizionali e il loro utilizzo politico", finanziato dall'Università Cattolica del Sacro Cuore (Progetto di rilevante interesse per l'Ateneo – D.2.3. 2020 – P.I. Damiano Palano).*

### *Riferimenti bibliografici*

Abdelbaky, A. (2016) 'A Perfect World or an Oppressive World. A Critical Study of Utopia and Dystopia as Subgenres of Science', *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, VI (3), pp. 17-33.

Arciero, A. (2005) *George Orwell: «contro il totalitarismo e per un Socialismo democratico»*, Milano: Franco Angeli.

- Attimonelli, C. e Susca, V. (2020) *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale*, Milano: Mimesis.
- Baccolini, R. e Moylan, T. (2003) *Dark Horizon. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York-London: Routledge.
- Barton R. (2016) 'Dystopia and the Promethean Nightmare', in L. MacKay Demerjian (2016), pp. 5-18.
- Battaglia, B. (1998) *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna: Longo Editore.
- Battaglia, B. (2006) *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna: Longo Editore.
- Bobbio, N. (1989) 'L'utopia capovolta', *La Stampa*, 9 giugno, p. 1.
- Borgognone, G. (2020) *House of Trump. Ritratto di una presidenza privata*, Milano: Bocconi Editore.
- Borgognone, G. (2022) *America bianca. La destra reazionaria dal Ku Klux Klan a Trump*, Roma: Carocci.
- Booker, M.K. (1994) *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Greenwood: Wesport.
- Carluccio, G. e Ortoleva, P. (2010) *Diversamente vivi. Zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Milano: Il Castoro 2010.
- Carpenter, C. (2012) 'Game of Thrones as Theory', *Foreign Affairs*, (available online at <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-03-29/game-thrones-theory>).
- Carpenter, C. (2014) *'Lost' Causes: Agenda-Vetting in Global Issue Networks and the Shaping of Human Security* Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Carpenter, C. (2016) 'Rethinking the Political-/Science-/Fiction Nexus: Global Policy Making and the Campaigning to Stop Killer Robots', *Perspectives on Politics*, 14 (1), pp. 53-69.

Ceretta, M. (2001) 'Contro Bellamy. Le distopie americane di fine Ottocento: fra conservatorismo, realismo politico e critica della progettazione utopica', in B. Bongiovanni e G.M. Bravo (a cura di) *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*, Firenze: Olschki, pp. 149-165.

Ceretta M. (2018a) 'Non è un paese per bambini? Cenni su alcune recenti trasformazioni della letteratura distopica', *Cosmopolis. Rivista di filosofia e teoria politica*, XV (1-2).

Ceretta E. (2018b) 'Tra Huxley e Tocqueville: Sottomissione di Michel Houellebecq', in Ilardi, Loche e Marras (2018), pp. 175-203.

Ceretta M. (2022a) 'Il «profumo» della servitù. Universi distopici e «servitù fai da te»', *Filosofia politica*, XXXVI (1), pp. 69-84.

Ceretta M. (2022b) 'Immaginario distopico e crisi europea. Riflessioni a partire da *Soumission* di Houellebecq', *Storia del pensiero politico*, XI (1), pp. 81-89.

Claeys, G. (2010) 'The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell', in *The Cambridge Companion to utopian literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

Claeys, G. (2017) *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Dispotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press.

Fisher M. (2018) *Realismo capitalista*, Roma: Nero (ed. or. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, London: John Hunt Publishing, 2008).

Foa, R.S., and, Mounk, Y. (2016) 'The Danger of Deconsolidation: The Democratic Disconnect', *Journal of Democracy*, 27(3), pp. 5-17.

Foa, R.S., and, Mounk, Y. (2017) 'The Signs of Deconsolidation', *Journal of Democracy*, 28(1), pp. 5-16.

Fukuyama, F. (1996) *La fine della Storia e l'ultimo uomo*, Milano: Rizzoli (ed. or. *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992).

- Giuliani, G. (2015), *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Firenze: Le Monnier.
- Guardamagna, D. (1980) *Analisi dell'Incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*. Roma: Bulzoni Editore.
- Heywood, A. (2007) *Political Ideologies. An Introduction*, New York: Palgrave.
- Holdaway, D. e Scaglioni, M. (2017) *The Walking Dead. Contagio culturale e politica post-apocalittica*, Milano-Udine: Mimesis.
- Hubner, L., Leaning, M. e Manning, P. (eds) (2014) *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ilardi M. (2016) 'L'adolescenza è morta. Serialità e transmedialità nelle saghe fantascientifiche del XXI secolo: Hunger Games, Divergent, La Trilogia del Silo, Maze Runner', *Mediascapes Journal*, 7, pp. 62-69.
- Ilardi M. (2018) 'Adolescenti di tutto il mondo armatevi. La paura per la guerra civile nelle distopie fantascientifiche del XXI secolo', in Ilardi, Loche e Marras (2018), pp. 225-254.
- Ilardi M., Loche A., Marras M. (2018), *Utopie mascherate. Da Rousseau a «Hunger Games»*, Milano: Meltemi.
- Jones, C.V. e Paris, C. (2018), 'It's the End of the World and They Know It: How Dystopian Fiction Shapes Political Attitudes', *Perspectives on Politics*, 16(4), pp. 969-989.
- Kumar, K. (1995) *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*. Ravenna: Longo Editore.
- Levitsky, S. e Ziblatt, D. (2019) *Come muoiono le democrazie*, Laterza, Roma-Bari.
- MacKay Demerijan, L. (2016), *The Age of Dystopia. One Genre, Our Fears and Our Future*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Moïsi, D. (2017), *La geopolitica delle serie tv. Il trionfo della paura*, Roma: Armando (ed. or. *La géopolitique des séries: au le Triomphe de la peur*. Paris: Stock, 2016).
- Mounk, Y. (2018) *The People vs. Democracy: Why Our Freedom is in Danger and how to Save it*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moylan, T. (2000) *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction*. Utopia, Dystopia, Boulder: Westview.
- Muzzioli, F. (2007) *Scritture della catastrofe*, Milano: Meltemi.
- Palano, D. (2017) 'Apocalisse zombie. La metamorfosi della paura nell'immaginario «postpolitico» contemporaneo', *Rivista di Politica*, VIII (2), pp. 161-176.
- Palano, D. (2019a) 'The «Democratic Recession» and the Crisis of Liberalism', in A. Colombo and P. Magri (eds.), *The End of a World. The Decline of the Liberal Order*, Milano: Ledi, pp. 37-50.
- Palano, D. (2019b) 'The Truth in a Bubble. The end of «audience democracy» and the rise of «bubble democracy»', *Soft Power*, 2, pp. 37-52.
- Palano, D. (2019c) 'La fin du «public», la bubble democracy et la nouvelle polarisation', in C. Delsol and G. De Ligio (eds), *La démocratie dans l'adversité. Enquête internationale*, Paris: Cerf, pp. 699-715.
- Palano, D. (2020a) 'Apocalisse democratica. Pensare la «fine della democrazia» dopo la pandemia', *Power and Democracy*, 2, pp. 4-28.
- Palano, D. (2020b) *Bubble Democracy. La fine del pubblico e la nuova polarizzazione*, Brescia: Scholé.
- Palano, D. (2020c) 'Il virus e la democrazia' in R. Caruso e D. Palano (a cura di) *Il mondo fragile. Scenari globali dopo la pandemia*. Milano: Vita e Pensiero, pp. 33-45.
- Palano, D. (2020d) 'La democrazia e il contagio globale', in A. Campi (a cura di) *Dopo. Come la pandemia può cambiare la politica*,

*l'economia, la comunicazione e le relazioni internazionali*, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 25-35.

Palano, D. (2020e) 'La democrazia in un mondo in disordine. «Recessione», «deconsolidamento» o trasformazione?', in G.C. De Martin (a cura di), *Per il futuro delle democrazie*, Roma: Ave, pp. 17-36.

Palano, D. (2022) *Towards a Bubble Democracy? Notes for a Theoretical Framework*, Milano: EDUCatt.

Piccoli M. (2017) 'Effetto Trump: 1984 di Orwell fa il boom di vendite', 18 febbraio, [www.infodate.ilsole24ore.com](http://www.infodate.ilsole24ore.com).

Roth, P. (2005), *Il complotto contro l'America*, Torino: Einaudi (ed. or. *The Plot Against America*, Boston: Houghton Mifflin, 2004).

Runciman, D. (2019) *Così finisce la democrazia. Paradossi, presente e futuro di un'istituzione imperfetta*. Torino: Bollati Boringhieri (ed. or. *How Democracy Ends*. London: Profile Books, 2018).

Stock, A. (2019) *Modern Dystopian Fiction and Political Thought. Narratives of World Politics*, London: Routledge.

Trocini, F. (2022) 'Un gioco maledettamente serio. La letteratura ucronica tra realtà storica, finzione e politica', *Rivista di Politica*, XIII (1), pp. 22-32.

Trotta, J. e Sadri, H. (2020) 'Introduction: Welcome to the Beginning of the End of Everything', in J. Trotta, Z. Filipovic, H. Sadri (eds.), *Broken Mirrors. Representations of Apocalypses and Dystopias in Popular Culture*, London: Routledge, pp. 1-14.

# Distopia. Genealogie e sviluppi di un concetto alla moda

MANUELA CERETTA<sup>1</sup>

**Abstract.** *Dystopia. Genealogies and developments of a fashionable concept.* The essay focuses on the meaning of the concept dystopia and the history of the first uses of the word. It then discusses from a historiographical point of view some of the main studies that, during the last few decades, dealt with dystopian narratives. In the 1980s the debate on totalitarianism drew Scholars attention to the dystopian tradition, as it was widely considered a precious perspective to approach the totalitarian phenomenon from different lines of thought. The visibility gained by dystopian literature called to the forefront the relationship between utopia and dystopia and it favoured, on one side, the adoption of conventional, shared criteria to tell dystopia from anti-utopia, while, on the other side, it prompted a discussion on the differences and similarities between science fiction and dystopia. Historiography also rose to the challenge of reconstructing the dystopian tradition, with several attempts to investigate the historical and political context that shaped it, or, alternatively, the literary models that inspired it. The essay concludes by addressing the main themes of contemporary dystopian fiction.

**Keywords:** Dystopia, anti-utopia, science-fiction, totalitarianism, voluntary servitude

---

<sup>1</sup> Manuela Ceretta, Università di Torino, Dipartimento di Culture, Politica, Società, manuela.ceretta@unito.it.

## 1. *Significato del termine e prime occorrenze*<sup>2</sup>

La parola distopia definisce un racconto, a parole o per immagini, di una società fittizia contrassegnata da perversi caratteri politico-sociali-culturali e, talvolta, anche economico-ambientali. Chi immagina distopie compie un esercizio teorico che, di fatto, è un invito a riflettere sugli esiti verosimili di tendenze sociali, politiche, tecnologiche, economiche o ambientali già in atto e un invito a pensare la pluralità dei mondi possibili (Bazin, 2019). Descrivendo società inesistenti, la distopia ci invita a ricordare che le società umane possono sempre trasformarsi, con il concorso attivo degli uomini e delle donne che le abitano, “nell’inferno dei viventi” (Calvino, 1972). In altre parole: “la distopia è una rappresentazione iperbolica [...] che amplifica i problemi del presente. [...] È la rappresentazione di ciò che non deve essere” (Muzzioli, 2021, p. 10).

La sua etimologia deriva dal greco *dys-topos*, che unisce al prefisso *dys*, che significa “sbagliato” o “cattivo”, il termine *topos*, che significa “luogo”: dunque con distopia s’intende letteralmente un luogo sbagliato nel senso di un cattivo luogo. In quanto antonimo di utopia, il termine rimanda all’idea di un luogo inesistente, immaginario, connotato da tali e tanti caratteri negativi da farne un contro-modello di società dove istituzioni politiche e dinamiche sociali, culturali, economiche, tecnologiche e ambientali (non sempre tutti questi elementi sono presenti insieme) concorrono a dare vita ad una

---

<sup>2</sup> Questo saggio è apparso in versione ridotta sulla rivista “Storia del Pensiero Politico”, I, n. 2, 2012, pp. 297-310, col titolo: *Sulla distopia*. Rispetto alla versione del 2012, il testo che qui si presenta ha due paragrafi interamente nuovi, il §1 e il § 5, mentre i § dal 2 al 4 sono stati aggiornati a livello storiografico e in minima parte rivisti per tenere conto di alcuni sviluppi recenti.

società in cui l'ingiustizia, l'abuso di potere, l'iniqua distribuzione di beni, l'ignoranza, la menzogna, la manipolazione dei corpi e delle menti sono la norma. Si tratta di un male descritto in maniera dinamica (la distopia si struttura attorno a una storia dove accadono eventi), un male che viene fatto vedere all'opera, nel suo concreto manifestarsi, riprodursi, trasmettersi e mascherarsi per il tramite di individui e gruppi di persone che assumono o non assumono determinate decisioni, che agiscono o non agiscono in un certo modo, che sono complici del male restano muti di fronte ad esso.

Probabilmente (in questi casi l'avverbio è d'obbligo) il termine compare per la prima volta in un anonimo poema in lingua inglese, pubblicato a Dublino nel 1747, scritto con un'ortografia leggermente diversa, in cui si narra di un'"isola disgraziata" (l'Irlanda) chiamata "*Dustopia*" che, grazie alle riforme introdotte da un governo illuminato, da "*Dustopia*" si trasforma in "Utopia". Nell'edizione successiva, del 1748, l'ortografia venne modificata, l'isola miserabile porta il nome di *Dystopia* e, a beneficio del lettore, un paio di note a piè di pagina definiscono espressamente il senso della parola per opposizione alla nozione di utopia (Budakov, 2010). Dopo più di un secolo, nel 1868, John Stuart Mill, a cui l'*Oxford English Dictionary* ha originariamente attribuito il neologismo, riutilizzò il termine distopia nella stessa identica accezione – e sempre nel contesto di una discussione inerente alla questione irlandese – per criticare la politica britannica in Irlanda, paragonando il suo tragico impatto sulla società irlandese a un vero e proprio modello negativo di società (Mill, 1868).

A dispetto dell'origine settecentesca, distopia è diventata una locuzione di uso comune nel lessico socio-politico solo negli ultimi decenni del Novecento, mentre essa è stata di norma impiegata in medicina fin dagli inizi del XX secolo per definire l'anomalo posizionamento di un organo (in genere

per malformazione congenita) o di parte di esso: si parla così di distopia renale, distopia dentaria, ecc. Per quanto paradossale possa apparire, nella prima metà del Novecento, quando si afferma la “cosa” ovvero quando si apre la grande stagione della narrativa distopica con le opere di Zamjatin, Rand, Huxley, Burdekin, Boye, Orwell e Bradbury, la “parola” distopia è quindi assente. Lo stesso Orwell, che con *Nineteen Eighty-Four* firma quella che è ancora oggi la più celebre e la più influente delle distopie politiche, all’epoca della stesura del suo capolavoro sembra aver avuto in mente il concetto, ma non conoscere la “parola”: scrisse infatti allo storico della letteratura sovietica Gleb Struve per avere una copia di *Noi*, la distopia di Zamjatin, riferendo l’intenzione di scrivere un libro del “genere” di quello di Zamjatin (Crick, 1991, p. 567). E del resto molti fra i grandi Autori che si sono cimentati con la tradizione utopistica nel corso del Novecento, si pensi a Ernst Bloch, Martin Buber ed Herbert Marcuse, non hanno dedicato alcuna attenzione alla tradizione distopica, con la sola parziale eccezione del sociologo ungherese Karl Mannheim (Mannheim, 1929).

## *2. Sulle ragioni dell’interesse per la distopia*

Pertanto chi sfogliasse alcune delle più note storie dell’utopia apparse nella seconda metà del Novecento alla ricerca di qualche riferimento, indicazione o accenno alla letteratura distopica rimarrebbe per lo più deluso. I classici compendi di Ruyer, Servier e dei Manuel o non ne fanno menzione alcuna oppure vi dedicano rapidissime osservazioni (Ruyer, 1950; Servier, 1967; Manuel e Manuel 1979). Se invece si consultasse il *Dictionary of Literary Utopias* (Fortunati e Trousson, 2000), o si aprisse l’indice del *Cambridge Companion to Utopian Litera-*

ture (Claeys, 2010), o ancora si leggessero alcune delle voci del *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des lumières* (Baczko, Porret, e Rosset, 2016) ci si accorgerebbe che la distopia ha acquisito a pieno titolo diritto di cittadinanza nell'universo utopico.

Dietro il profondo interesse suscitato dalla distopia a partire dagli anni Ottanta del Novecento si è collocato principalmente l'interrogativo relativo alle radici storiche e teoriche del fenomeno totalitario, di cui, in anticipo rispetto ai tempi, la letteratura distopica aveva intuito il profilarsi. È noto che, in maniera tanto discussa quanto discutibile, all'interno del dibattito sul totalitarismo, sulla scia delle tesi di Karl Popper, si sono levate voci che hanno messo in stato d'accusa l'intera utopia, ritenuta responsabile di aver contribuito a promuovere le attitudini totalitarie del secolo breve (Rouvillos, 2000; Jacoby 2005). Accanto a queste voci iper-critiche, si sono situati gli interventi di studiosi che hanno segnalato, in termini assai più pertinenti, che la prima e forse più acuta requisitoria contro l'utopia e le sue antinomie è venuta proprio dall'interno della tradizione utopistica e, più precisamente, dalla distopia. Ad essa andrebbe quindi attribuito il merito di avere precocemente individuato non solo i limiti intrinseci delle narrazioni utopistiche e il rischio del perfezionismo utopico, ma anche la genesi del totalitarismo nel dipanarsi delle tendenze culturali, tecnologiche e politiche della modernità (Bongiovanni, 2001). Così agli inizi degli anni Ottanta, complice l'arrivo dell'*annus horribilis* che aveva dato il titolo al capolavoro di George Orwell e grazie alla raccolta di saggi curata da Ian Howe (1983), la filosofia politica ha riconosciuto in 1984 e nel multiforme universo delle distopie "totalitarie" un prezioso aiuto per pensare lungo nuove direttrici gli "eccessi di potere" del Novecento (Forti, 2007). Da allora la storiografia non ha più cessato d'indagare i meccanismi to-

talizzanti del potere attraverso le prospettive aperte dalla letteratura distopica: in parte seguendo le tracce di Orwell (Arciero, 2005; Gleason, Goldsmith e Nussbaum, 2005), in parte accogliendo gli spunti di riflessione offerti dall'opera di Evgenij Zamjatin e in parte rifacendosi alla lettura in chiave tecnologico-edonistica proposta da Aldous Huxley (Meckier, 1996; Izzo e Kirkpatrick, 2008). Lo spettro geografico dell'indagine si è via via ampliato per ricomprendere le distopie scritte nell'Europa centro-orientale (Gottlieb, 2011) e poi ancora in un'ottica più globale l'amplessima rassegna di opere distopiche discussa nella corposa monografia di Gregory Claeys (2017).

Sempre negli anni Ottanta i *gender studies* hanno aggiunto un contributo di riflessione importante cercando nella letteratura distopica uno strumento utile per pensare il nesso fra totalitarismo, razzismo, violenza e discriminazioni di genere a partire dagli studi di Daphne Patai su *Swastika Night* (1937) di Katherine Burdekin, dove si immagina una società futura nazificata, in cui le donne, private di ogni possibilità d'istruzione, degradate e confinate in recinti analoghi a campi di concentramento, sono state relegate alla loro funzione meramente riproduttiva (Patai, 1984). Sulle tracce di Patai, si è aperto un filone d'indagine che va oggi acquistando sempre maggior consistenza – vale la pena ricordare che la maggior parte delle più note distopie contemporanee sono a firma di donne – che sta appuntando l'attenzione non solo sulle differenze di genere presenti nelle distopie totalitarie redatte, fra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, da scrittrici quali l'inglese Margaret Storm Jameson, autrice di *In the second year* (1936), distopia ambientata in un'Inghilterra dominata da un partito fascista (Birkett e Briganti, 2007), la russa Ayn Rand, autrice di *Anthem*, distopia anticomunista e libertaria pubblicata in America nel 1938 (Mayhew 2005; Burns, 2009; Ther-

mes, 2021) e la svedese Karin Boye, autrice nel 1940 di *Kalloscaina* (Baccolini, 2007); e sta esplorando peculiarità e criticità della contemporanea scrittura femminile distopica a partire dalla considerazione che la scrittura distopica femminile ha rivelato una sensibilità per tematiche quali la costruzione sociale del genere ben diversa da quella espressa da Lenina, “ragazza splendidamente pneumatica” di *Brave New World* o da Julia, “rivoluzionaria dalla cintola in giù”, di *1984* (Dillon, 2020; Horan, 2007). In questa prospettiva i saggi raccolti da Baccolini e Moylan hanno sottolineato il modo alternativo e originale in cui le donne hanno impiegato e stanno impiegando il registro narrativo distopico: le distopie “al femminile” si sono infatti dipartite dal “canone distopico” (sconfitta, tragedia, anti-eroe), fissato, per così dire, da Zamjatin, Huxley e Orwell, creando quelle che vengono oggi chiamate “critical dystopias”: romanzi che mantengono un impulso utopistico e, grazie ai loro finali “aperti”, esercitano la duplice funzione di pronunciare un *warning* senza però chiudere le porte alla speranza, si pensi agli universi distopici popolati da eroine di *Hunger Games* e di *Vox* solo per citare gli esempi più noti (Baccolini e Moylan, 2003; Henthorne, 2012).

Al di là dell’interrogativo legato alla genesi storica del totalitarismo altre ragioni concorrono a fare oggi degli immaginari distopici una “moda” quasi necessaria, fra queste, vanno richiamati – in maniera estremamente sommaria e riduttiva – la crisi profonda dell’utopia conseguente alla caduta dei Muri, la centralità acquisita dal tema del rischio e dell’emergenza nel discorso pubblico, il sentimento della paura che permea, a torto o a ragione, il nostro vivere quotidiano e l’onda travolgente e rapidissima della rivoluzione digitale (Beck, 2000; Heller, 2016; Cerase, 2018). Complici il cinema, la letteratura, le serie TV, i videogiochi, i fumetti e i manga, l’immaginario collettivo contemporaneo appare ormai affetto da una vera e

propria *epidemia di distopie*, che esprime indubbiamente anche la difficoltà contemporanea a proiettarsi nel futuro e a pensarlo in termini diversi da quelli della catastrofe (Bauman, 2017).

### 3. *Verso una definizione condivisa dei termini distopia/anti-utopia e una distinzione dei generi fantascienza/distopia*

La riscoperta della distopia di questi ultimi decenni lungi dal portare al *requiem* per l'utopia, ha consentito di tornare a guardare alla tradizione utopistica con occhi nuovi. Nel 1994, Keith M. Booker ha argomentato in maniera convincente la tesi della continuità fra utopia-distopia, nella convinzione che “il pensiero distopico non abbia lavorato *contro* ma *con* il pensiero utopistico” (Booker, 1994; 1994a). A giudizio dello studioso americano, la distopia va considerata parte integrante della tradizione utopistica; essa ne condivide, infatti, “l'intenzione”, ovvero esprime il medesimo atteggiamento di denuncia morale e politica nei confronti di una realtà sentita come oppressiva, disumana, e un'identica sollecitazione a non arrendersi all'*hic et nunc*. In secondo luogo, essa sfrutta gli stessi procedimenti teorici dell'utopia e affini moduli narrativi per puntare l'indice, con una perspicacia non sempre eguagliata da discorsi che si muovono su un piano meramente teorico, contro il male sociale, politico, ambientale (Guardamagna, 1980; Moneti, 1993; Haschack, 1994). In linea con le tesi di Booker sono anche quegli studi che, convenendo sulla capacità della distopia di farsi “critica sociale”, hanno ricondotto il suo potenziale critico essenzialmente alla tecnica narrativa e linguistica su cui essa si fonda. Vita Fortunati, David Sisk e Beatrice Battaglia, in particolare, hanno avvalorato l'idea che la forza delle distopie risieda nella loro capacità di

restituire il raccapricciante e multiforme mondo che l'utopia aveva espulso (dalla malattia alla follia, dal male al vizio, dal regresso alla catastrofe), e nella loro abilità di colpire i sensi, di provocare una reazione di disgusto ed orrore (Fortunati 1989; Sisk, 1997; Battaglia 1998; Battaglia 2006).

Negli ultimi decenni a beneficiare di un certo successo di critica non è stata solo la "cosa", la distopia, considerata "antidoto" alle antinomie dell'utopia e uno strumento di analisi dotato di una sua particolare forza cognitiva e comunicativa, ma anche il "nome": il termine distopia è oggi non di rado impiegato in maniera spesso imprecisa e generica per affrontare teorie, autori e narrazioni anche molto distanti da quelli fin qui presi in considerazione. A conferma della sua popolarità l'industria culturale si sta appropriando della distopia, facendone un soggetto alla moda e redditizio, addomesticandone e mercificandone i contenuti, con l'inevitabile conseguenza di una perdita di qualità nelle sue espressioni e col rischio tangibile di smarrimento della sua vocazione critico-costruttiva (Thaler, 2019; Baccolini, 2020).

Nell'ambito della letteratura specialistica, ci si è invece mossi in direzione di un uso sempre più accurato e condiviso di categorie convenzionali per distinguere fra anti-utopia e distopia. In un articolo pubblicato dopo la conferenza annuale della Society for Utopian Studies del 1993, Lyman Tower Sargent ha argomentato in maniera convincente che debba intendersi con distopia una precisa forma letteraria, che descrive in dettaglio una società che non esiste (o non esiste ancora) e che l'Autrice o Autore ritiene peggiore della società in cui vive (Sargent, 1994). L'obiettivo politico e polemico delle distopie è, si è detto, quello di lanciare un grido di allarme contro certe tendenze della società, di portare sotto gli occhi dei lettori l'orrore nascosto (volutamente o meno) che si celerebbe dietro determinati sistemi politici, di palesare le

mostruosità che si paventano poter scaturire da sviluppi sociali, tecnologici, ambientali ed economici già presenti. La loro virtù è quella di riflettere sul male sistemico in maniera non essenzialistica, ma dinamica, nel contesto delle relazioni umane e sociali. Di contro, con l'espressione anti-utopia s'intendono quei testi che descrivono a loro volta un locus immaginato, ma rappresentato con specifici caratteri al fine di confutare una determinata utopia. L'anti-utopia si prefigge di mettere in guardia i lettori contro "la pianta mortale" di qualche precisa utopia letteraria o di qualche concreto esperimento utopico, percepito come negazione e mistificazione dei sogni di giustizia e felicità che alimenta. Come fa a farlo? Spingendo fino al parossismo una determinata organizzazione utopistica. Caso emblematico di letteratura anti-utopistica furono le reazioni critiche e conservatrici suscitate dalla fortunatissima *Looking Backward*, pubblicata nel 1888 da Edward Bellamy. Nell'intento di colpire – con le sue stesse armi – le teorie socialiste di Bellamy (e le sue aperture verso il femminismo) vennero pubblicate diverse anti-utopie, che giocando a storpiare il titolo dell'opera di Bellamy, riproponendo i medesimi personaggi e un'identica ambientazione, talvolta spostata poco più avanti nel tempo, cercarono di smascherare le fallacie della sua proposta socialista, facendo vivere ai loro protagonisti l'incubo di un'America rimasta vittima dell'invasione asiatica, piagata dai guasti dell'ingegneria sociale ed esposta alle perversioni di un sistema di potere arbitrario e violento. Tendenzialmente conservatrici, talvolta manifestamente reazionarie, le anti-Bellamy si avvalsero delle "retoriche dell'intransigenza" per delegittimare i contenuti e le forme proposti da una precisa utopia (Ceretta, 2001; Nordstrom, 2007). Non tutte le distopie sono quindi anti-utopie, cioè non tutti i romanzi distopici trovano in una specifica utopia un obiettivo polemico, ma tutte le anti-utopie sono

anche distopie, descrizioni minuziose di società terribili, modelli integrali di inferni terreni.

Un secondo aspetto, più controverso, sul quale la storiografia si è interrogata negli ultimi decenni, riguarda i rapporti fra la letteratura distopica e fantascientifica, se esse debbano cioè ritenersi generi distinti e perché. Nel 1979, il più importante studioso vivente di fantascienza, Darko Suvin, aveva espresso la convinzione che distopia e *science fiction* andassero considerate come un unico genere, rilevando le forti analogie in termini tematici fra le due (Suvin, 1979). L'osservazione è condivisibile, basti pensare a come negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, la *science fiction* ha recepito e alimentato la paura dell'olocausto nucleare, assolvendo, in un mondo sprofondato nella Guerra Fredda, al compito di pronunciare i più terribili avvertimenti sui possibili rischi di annientamento umano e collasso ambientale (Amis, 1961; Warren Wagar, 1982). Né si può ignorare il fatto, che va sempre a sostegno della tesi di Suvin, che alcuni autori, fra cui spiccano il Ray Bradbury di *Fahrenheit 451* (Reid, 2000; De Koster, 1999) e il Philip K. Dick di *Blade Runner* (Pagetti 2022), sono stati "arruolati" e hanno frequentato entrambi i generi. Tuttavia, un ampio lavoro d'indagine pubblicato nel 2000 da Tom Moylan, che si cimenta con un tentativo di bilancio fra i due generi letterari, suggerisce l'opportunità di continuare a mantenere la distinzione tra distopia e fantascienza in virtù delle considerevoli differenze che fra esse permangono, non da ultimo di ambientazione: il globo terrestre per le distopie, l'intero universo per la fantascienza. Innanzitutto perché diversa è la loro genesi: letteratura "alta" quella distopica (almeno nei suoi esordi novecenteschi, sebbene discorso a parte andrebbe fatto per buona parte degli immaginari distopici contemporanei), dominio della "cultura popolare", *pulp-fiction*, quella fantascientifica. In seconda bat-

tuta perché le loro storie non coincidono: mentre la distopia, precoce nel dar voce al pessimismo della ragione, affonda le proprie radici nella riflessione politico-filosofica dell'Ottocento, la fantascienza, rimasta armata di ottimismo nei confronti della scienza e della tecnologia almeno fino agli anni Trenta del Novecento, nasce nell'America degli anni Venti del secolo scorso, con la fondazione della rivista specializzata "Amazing Stories" da parte di Hugo Gernsback (Moylan, 2000; Fitting, 2010). Infine, perché gran parte dei materiali con cui la fantascienza crea i suoi universi minacciosi – marziani, guerre stellari ecc. – è estraneo al dominio della distopia, che mira consapevolmente a mantenere un rapporto con la realtà che la circonda, pur distorcendone, alterandone e deformandone i caratteri (Prucher, 2007; Booker e Thomas, 2009).

#### *4. L'invenzione della tradizione: distopia degli antichi o dei moderni?*

In parallelo alla rivalutazione cui è andata incontro la distopia, la storiografia si è cimentata con quella che si potrebbe definire "l'invenzione della tradizione" (Meyer, 2001). Per ricostruire la genealogia della distopia gli studiosi hanno seguito due tipi di percorsi sostanzialmente differenti: hanno indagato le ragioni storiche, politiche e sociali che sono state alla radice della scrittura distopica o, in alternativa, ricostruito la sua storia seguendo le direttrici dei modelli letterari che l'hanno ispirata.

Nel primo caso, esplorando il contesto storico, si è ragionato a partire dalla considerazione che, come l'utopia, anche la distopia inventa una società che, benché frutto di immaginazione, non ha caratteri arbitrari, ma riflette come una cartina di tornasole paure ed angosce tipiche di un'epoca. I pio-

nieristici suggerimenti di George Woodcock, Eugen Weber e Arthur O. Lewis, registrando il deciso slittamento del modello di scrittura utopico da veicolo di sogni e speranze a vettore di paure ed incubi occorso nei primi decenni del Novecento, riconducevano le origini del genere distopico nell'alveo di quel senso di catastrofe e di amara disillusione seguito alla prima guerra mondiale (Woodcock, 1956; Weber, 1959; Lewis, 1961; Fitting, 1991).

Studi più recenti tendono invece a collocare la nascita della distopia in un torno di tempo precedente. Sia l'importante lavoro del sociologo e storico indiano Krishan Kumar, che le osservazioni di Gregory Claeys, già curatore dei sei volumi delle *Late Victorian Utopias*, e i rilievi di Kenneth M. Roemer, autore di alcune fondamentali monografie sul pensiero utopico e distopico americano, propendono per retrodatare le origini della distopia contemporanea vedendo nello spartiacque della Rivoluzione francese, nel trauma dovuto al crollo dell'edificio di antico regime e nella colossale delusione ad essa seguita, l'atto di nascita della scrittura distopica (Kumar, 1987; Claeys, 2010; Roemer, 2010). Questo non significa mettere in discussione che la piena maturità del genere distopico coincida con la trilogia *We*, *Brave New World* e *Nineteen Eighty-Four* – non fosse altro per il profondo impatto esercitato da Huxley e Orwell sulla mentalità culturale del loro tempo (e per il debito da entrambi riconosciuto nei confronti di Zamjatin). Significa semmai riconoscere che, dopo la Rivoluzione francese, a venire messo in questione non è più l'afflato utopico settecentesco, ma l'idea stessa di rivoluzione nella sua brama di rigenerazione totale, nella sua pretesa di radicalità, e nel suo stretto legame con l'idea di "uomo nuovo". A fare da modello alla scrittura distopica moderna sarebbe il peccato di *hybris* messo in scena dal *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, peraltro considerato anche l'iniziatore della *science*

*fiction*. È il “moderno Prometeo”, significativo sottotitolo dato da Shelley alla sua opera, a gettare la scintilla che alimenterà il fuoco del genere distopico nel Novecento: la mostruosa creatura senza nome, uscita dalle mani di Victor Frankenstein, simboleggia i pericoli a cui va incontro un’umanità che pretenda di sostituirsi a Dio, usurpando il dono divino della creazione, per dare vita politicamente o biologicamente a una creatura nuova, facendo tabula rasa di tutto (Smith, 2016). In altri termini, sebbene *Frankenstein* non sia il racconto di una società perversa, ma di una singola invenzione perversa, esso rappresenta in nuce, nell’opinione degli autori citati, alcuni dei pericoli che ossessioneranno la distopia novecentesca. Al centro della quale si colloca la discussione sul rapporto tra mezzi e fini, tra la sproporzione dell’onnipotenza dei mezzi rispetto alla miserevole incapacità dimostrata dall’uomo di raggiungere fini politici e sociali senza passare attraverso un uso smodato della violenza, della crudeltà e della menzogna. A conferma del debito teorico nei confronti dell’opera della Shelley, la distopia ha in effetti sviluppato, prima ancora della medicina, un interesse inedito e duraturo per le tecnologie che riscrivono il corpo e per l’eugenetica, in dialogo, certo, con una tradizione utopistica che della longevità e della salute aveva fatto un imperativo e che già dalla *Città del Sole* aveva consegnato le unioni sessuali alla decisione collettiva (Fortunati, Trousson, Corrado, 2003). Essa si è inoltre mostrata precocemente avvertita degli sviluppi moderni della biologia e consapevole delle possibili implicazioni sociali e politiche dell’evoluzionismo darwiniano, come denota non solo la celebre produzione in serie degli alfa, beta ed epsilon di Huxley, ma un filone di scritti che fa capo a *The Coming Race*, *Erewhon*, *The Island of Doctor Moreau* (Graff, 2001). È a partire dal giudizio disincantato sulle capacità morali dell’umanità di gestire non solo il potere, ma anche tecniche micidiali, cioè

dall'amaro riconoscimento delle infime qualità di apprendista stregone di cui l'uomo è dotato che si avvia, secondo la tesi convincente di Kumar, Claeys e Roemer, "un'epoca calda" per la riflessione distopica che va a saldarsi, sul finire dell'Ottocento, con altre paure quali l'avanzata dello spettro del comunismo. Lungo questo asse d'indagine, quindi, la distopia è un prodotto radicalmente moderno.

Se investigata invece sotto il profilo dei modelli letterari da cui essa ha preso forma, che rappresentano un riferimento fondamentale per questo tipo di letteratura, che vive di rimandi intertestuali più o meno espliciti, la storia della distopia appare essere molto più antica. Nel 1962, Chad Walsh, tentando la prima ricostruzione analitica della genesi della letteratura distopica, adottava uno spettro d'indagine molto ampio (usando come criterio distintivo i contenuti) e rintracciava i precedenti letterari della distopia in quella forma di autodistruzione ironica dell'utopia che era stata la commedia aristofanea (Walsh, 1962). L'*Ecclesiazuse* di Aristofane (*Le donne all'assemblea*, 391 a.C.), che narra la storia di un "colpo di stato" che trasforma Atene in una ginocrazia e impone la proprietà comune tanto dei beni quanto delle donne, con l'obbligo "democratico" per gli uomini di soddisfare sessualmente per prime le anziane e poi le più giovani, può essere considerata come un'anti-utopia, che ha per obiettivo la *Repubblica* di Platone oppure un'utopia satirica, che si fa gioco degli ideali utopistici dell'epoca, senza necessariamente avere in mente il testo platonico (Vetta, 2007; Canfora, 2014). Senza dubbio comunque la commedia aristofanea, riletta dalla satira menippea, ha rappresentato un motivo ispiratore per la scrittura distopica, consegnando ad essa, come rilevato da Carter Kaplan, uno dei temi sui quali la letteratura distopica contemporanea ha fortemente insistito: la critica al ruolo degli intellettuali (Kaplan, 2000; Wands 1981).

Un altro modo per guardare alle premesse letterarie della distopia è stato attraverso la lunga storia dei mondi alla rovescia. Due raccolte apparse negli anni '80, curate la prima da Carmelina Imbroscio e la seconda da Vita Fortunati e Gian Paolo Zucchini, hanno contribuito ad aprire l'ipotesi che i mondi *up-side down* hanno rappresentato gli antesignani dei luoghi radicalmente perversi descritti dalle distopie nel Novecento (Imbroscio, 1986; Fortunati e Zucchini, 1989). In questa genealogia, che accoglie come termine *a quo* l'opera di Luciano, *Una storia vera* (177-178 d.C.) e trova nel *Mundus alter et idem* (1605) del vescovo Joseph Hall e in *L'Autre Monde ou Les États et Empires de la Lune* (1657) di Cyrano de Bergerac due snodi significativi, a Jonathan Swift spetta un ruolo di enorme rilievo per la sua capacità di influenzare l'immaginazione e il racconto delle tare dell'organizzazione sociale. I suoi *Gulliver's Travels* hanno minato la fiducia nell'uomo, schernito dal confronto con i ragionevoli cavalli Houyhnhnms, e avendo ridimensionato le attese nei confronti della scienza, amaramente derisa nell'isola di Laputa (Rielly, 1992; Radner, 1992).

Un punto sul quale la storiografia attenta al discorso dei precedenti letterari ha comunque trovato una sostanziale convergenza è nel riconoscere l'influenza determinante delle opere di Herbert George Wells sulla letteratura distopica. Dopo il primo sistematico lavoro di Mark R. Hillegas, vari interventi hanno messo in luce che Wells è stato una vera e propria fucina d'idee ed immagini "distopiche" (Hillegas, 1967; Aldrige, 1984; Kumar, 1987). Wells era figlio della mentalità vittoriana, che aveva subito l'impatto devastante della scoperta della seconda legge della termodinamica e dell'evoluzionismo darwiniano, che sembrarono cospirare contro l'idea stessa di progresso, suggerendo l'irreversibilità del processo entropico e lo sviluppo della specie in direzione cieca e casuale. Nei suoi scritti si sente distintamen-

te l'eco delle idee di Thomas Huxley, convinto sostenitore della tesi secondo cui l'umanità stava camminando lungo un piano inclinato che, attraverso un processo di decadenza e degenerazione, sarebbe approdato alla fine della civilizzazione (Chamberlin e Sander, 1985; Kershner, 1986). In breve, ciò che la storiografia riconosce unanimemente alle opere di Wells è di aver non solo evocato i pericoli intrinseci all'*age of machinery*, l'alienazione e il razionalismo esasperato, ma di aver anche chiamato in causa molti *leitmotives* di cui la letteratura distopica si sarebbe ricordata negli anni a venire: dai rischi di sovrappopolazione mondiale, timore che la speculazione malthusiana aveva contribuito più di ogni altra a rinfocolare, alla minaccia di disastro ecologico, dalle paure del conflitto globale a quelle della regressione della civiltà sotto le macerie di un conflitto sociale (Parrinder, 1995).

Un'ultima rapida osservazione merita il rilievo crescente che, nell'individuazione delle fonti della distopia, ha assunto un singolo dialogo: quello che Dostoevskij immagina avvenire fra Cristo e l'Inquisitore in *I Fratelli Karamazov*. David Richards e Gorman Beauchamp avevano segnalato, parecchi decenni orsono, il fascino letterario esercitato sulle distopie di Zamjatin, Huxley e Orwell dal discorso del Grande Inquisitore (Richards, 1961; Beauchamp, 1973). Più di recente, Krishan Kumar ha di nuovo insistito sull'importanza fondamentale per la letteratura distopica novecentesca dell'indimenticabile immagine dostoevskiana "di un popolo inerme e felice che gioca sotto lo sguardo severo, ma benevolo, dei suoi onnipotenti capi" (Kumar, 1995, p. 122). Questa immagine della moderna società di massa, che ha perseguitato la distopia e l'ha spinta a darne declinazioni tanto diverse quanto efficaci, continua ad ammonirci contro l'incubo di un'umanità redenta a prezzo della libertà, volontariamente ceduta in cambio della felicità.

## 5. *Distopie post-totalitarie*

Il tema del Grande Inquisitore innesta sul tronco della distopia, incentrata – per lo meno nelle sue espressioni più note – sui problemi ereditati dal totalitarismo (violenza, propaganda, controllo, manipolazione), una problematica differente: quella inerente al ruolo delle dinamiche della servitù volontaria nella creazione di universi distopici. Si tratta di un tema già presente, ma rimasto sotto traccia, in uno dei capolavori distopici del Novecento: *Brave New World* (1932). È stato lo stesso Huxley a indicarci questa chiave di lettura del suo *Mondo Nuovo* nelle riflessioni consegnate a *Brave New World Revisited* (1958), chiave di lettura che trova riscontro nei suoi carteggi e nel debito teorico intrattenuto con Nicolaj Berdjaev, l'autore della famosa epigrafe posta da Huxley in esergo a *Brave New World* (Ceretta, 2019). Al cuore della distopia di Huxley si collocano, infatti, non solo le innovative tecniche di condizionamento offerte dai nuovi strumenti di comunicazione della società di massa e le straordinarie possibilità di manipolazione rese possibili dalle tecniche eugenetiche, che Huxley – per la prima volta nella storia della letteratura utopico-distopica, mette al servizio di un progetto di depotenziamento dell'umano – ma anche le problematiche dinamiche della servitù volontaria. Si tratta del tema esplorato di recente in maniera originale da Michel Houellebecq nel suo romanzo più noto e più politico: *Soumission* (2015) che – grazie al grande successo mediatico ottenuto anche in virtù della coincidenza casuale tra la data della sua pubblicazione (avvenuta il giorno dell'attentato islamista alla redazione di Charlie Hebdo) e i contenuti della storia raccontata (la vittoria alle presidenziali francese di un partito islamico) – ha scatenato un dibattito acceso. Houellebecq – lettore ed estimatore di Huxley – ha di fatto avuto il merito di mettere al centro della

propria distopia il produttivo incontro fra immaginari distopici e la cassetta degli attrezzi della servitù volontaria. In dialogo critico con la tradizione distopica che lo ha preceduto, che aveva messo in scena il dramma della privazione violenta della libertà (sul modello dello scontro orwelliano fra O'Brien e Winston Smith), Houellebecq ha raccontato le dinamiche della servitù volontaria: la cessione per scelta della libertà, esibendo la forza di condizionamento del capitalismo avanzato, le seduzioni del supermercato e il fascino di una vita plasmata attorno alla tocquevilliana "passione del benessere", insieme alla forza dell'inerzia e al potere persuasivo del determinismo all'epoca della globalizzazione (Ågerup, 2020; Ceretta 2022a).

In parallelo con indagini che si interrogano sulle forme contemporanee di illibertà e sul ruolo che in esse riveste lo scandalo della servitù volontaria, la distopia si sta dunque lentamente aprendo anche all'indagine del "totalitarismo morbido", facendo lo sforzo di immaginare insieme ai poteri violenti anche i "poteri suadenti" (Di Minico, 2018). In questo sforzo di aggiornare le paure distopiche (sforzo non sempre riuscito e che spesso appare come un puro e semplice strumento di addomesticamento della carica critica della narrativa distopica), che è il risultato di una riflessione a più voci, la distopia accosta alla denuncia del potere repressivo della coercizione, la condanna del micro-potere disciplinare e vi unisce l'intuizione che, a ben guardare, né l'uno né l'altro bastino a dar conto in maniera esaustiva delle dinamiche di potere che percorrono le nostre società (Paternò, 2022). Avendo il potere e il suo esercizio assunto anche forme inedite, complici la globalizzazione, la digitalizzazione delle nostre vite e il neocapitalismo, la distopia sta tentando di intravedere e raccontare le sfide che fronteggiano le democrazie, cercando di ripensare il potere al di là delle dicotomie violenza-

paura, dominatori-dominati, colpevoli-vittime, padroni-servi, per guardare oltre lo spettro del totalitarismo che aveva tormentato gran parte della narrativa distopica novecentesca. E per quanto le voci che escono dal paradigma Orwell siano ancora minoritarie – anche perché il paradigma Orwell resta in alcuni contesti geo-politici drammaticamente attuale sebbene, come ha dimostrato la pandemia da Covid19, esso venga di frequente evocato inopportuno (Ceretta, 2021) – è interessante segnalare due aspetti: il primo che alcune narrative distopiche contemporanee eleggano a sfondo delle proprie narrazioni non la battaglia dell'individuo schiacciato dallo Stato, ma la lotta di individui o di comunità nel vuoto di potere (Schuknecht, 2019). Si registra qui una trasformazione radicale nella narrativa distopica contemporanea che contempla, registra e testimonia – accanto alla riflessione sui rischi sempre possibili di derive totalitarie e sui pericoli del ritorno dei fantasmi del passato (Westlake, 2020; Trocini, 2022) – anche le incertezze relative all'estinzione dello Stato e alla scomparsa della società a causa di catastrofi nucleari o ambientali, oppure per colpa di un graduale svuotamento delle istituzioni e della parallela polverizzazione del tessuto sociale, che si compie, sotto la spinta neoliberista, per il combinarsi congiunto di passioni individualiste e narcisiste, di amor di sé e di disinteresse per gli altri, per il mondo e la politica (Saïgues, 2021).

Nuove frontiere di indagine sono oggi rappresentate dalla rivoluzione digitale e dall'intelligenza artificiale, governate da algoritmi e tecnologie sempre più potenti (dalle quali siamo sempre più dipendenti) e che intrecciano reale e virtuale, facendoci intuire l'imminenza di un lavoro inedito di trasformazione antropologica: è il tema affrontato dalla serie TV *Black Mirror* o da film di un certo successo come *Lei*, che esplorano il micidiale mix tra "onnipotenza del virtuale e im-

potenza del reale” (Benasayag e Schmit, 2009; Ceretta, 2022) e indagano il paternalismo autoritario costitutivo delle nostre società ludicizzate e impregnate di *nudge*, le cosiddette “spinte gentili” (Chabal, 2021) oltre che la profonda trasformazione che il tema della sorveglianza totale ha subito rispetto all’icastica rappresentazione distopica datane da Zamjatin prima e da Orwell poi (Marks, 2015). Fedeli a quella che rappresenta la vocazione autentica della distopia, al suo essere una “forma di storicizzazione del presente” (Jameson, 2010), un esercizio critico sul reale, che attraverso l’immaginazione di una società “altra”, compie un passo a lato per osservare da discosto tendenze sociali, politiche ed economiche, gli immaginari distopici digitali declinano in maniere differenti il tema del determinismo, interrogandosi su dove sia finita la libertà politica e la capacità di autodeterminazione degli uomini e delle donne nella società digitalizzata e globalizzata contemporanea.

Sempre sotto il profilo tematico, un filone d’indagine che va acquistando rilevanza e che, in ragione di ciò, è anche dal punto di vista storiografico approfondito in maniera sempre più raffinata e convincente, è il filone delle distopie ambientali, che mettono a tema la crisi dell’Antropocene, l’insostenibilità del nostro stile di vita e il rischio di esaurimento delle risorse del pianeta. Su questo fronte è in atto un vero e proprio scontro di immaginari (Canabate, 2021). Se i temi si ripetono e vanno dalla perdita di biodiversità, al riscaldamento climatico, dall’innalzamento dei livelli delle acque ai disastri ambientali e all’epidemie ecc., il modo di rappresentarli varia invece sensibilmente. Mentre alcune narrative distopiche pronunciano il *warning* classico della distopia, sollecitano un’assunzione collettiva di responsabilità verso le generazioni future e verso il pianeta e ammoniscono a ricordare – sulla scorta della lezione di

Judith Butler – la fondamentale vulnerabilità delle vite (non solo umane) e l’ineludibile contingenza di tutto ciò che abbiamo ereditato – altre narrative appaiono decisamente ripiegate su formule escapiste o hollywoodiane con uscite dalla catastrofe di carattere ingenuo, individualistico o super-eroico (Kaplan, 2015; Nayar, 2019).

Per quanto attiene alle principali trasformazioni del genere insieme al già menzionato ruolo preponderante della scrittura femminile occorre rilevare un radicale mutamento di interlocutori. Gli esponenti della prima generazione di Autori e Autrici di distopie avevano scritto per il mondo adulto, mentre il *dystopic turn* del XXI secolo si è aperto invece a un pubblico di *Young Adults* e si rivolge ora anche ai bambini (Ceretta, 2018). La letteratura distopica contemporanea, che è a tutti gli effetti una forma di letteratura tran-generazionale, appare più attenta dei suoi illustri precedenti novecenteschi a non cadere nella paralisi della paura e dell’impotenza, rinuncia infatti alle figure degli anti-eroi a beneficio di finali aperti, i cui protagonisti, non di rado delle adolescenti, mettono in scacco il sistema: si pensi, per esempio, alla trilogia di *Hunger Games* (Hintz e Ostry, 2014; Basu, Broad e Hintz, 2014). Anche qui si registra un radicale mutamento rispetto alla rappresentazione dell’infanzia e dell’adolescenza che troviamo nel *Signore delle mosche* o in *Memorie di una sopravvissuta*.

Stante l’epidemia di immaginari distopici è ormai estremamente difficile fare una mappa delle distopie contemporanee, sebbene non siano mancati tentativi in questa direzione (Engélibert, 2013; Andrevon, 2020). Per questa ragione molti contributi storiografici recenti stanno andando in direzione dell’esplorazione di specifiche tematiche o dell’approfondimento di singole opere. Per concludere vale la pena segnalare il dibattito sugli “azzardi” della distopia, sul rischio cioè che essa nel passaggio dalla letteratura alla cultura di massa,

segnato dall'aumento esponenziale delle sue narrative e dalla diversificazione di medium utilizzati, finisce per smarrire la sua vocazione "costruttiva", perdendo le sue intrinseche peculiarità che ne avevano fatto la compagna di viaggio dell'utopia, cioè una forma di narrazione che intendeva stimolare alla riflessione critica e al cambiamento, per diventare una delle tante campane che si limitano a suonare le corde della paura (Moylan, 2020; Claeys, 2020), invece che restare strumento prezioso per pensare in maniera critica vecchi e nuovi problemi che affliggono le società contemporanee (Vieira, 2013).

### *Riferimenti bibliografici*

- Ågerup, K. (2020) "Submission beyond Islam. Yielding as Organizing Principle in Michel Houellebecq's Novels", *The Comparatist*, 44, pp. 196-214.
- Aldrige, A. (1984) *The Scientific World View in Dystopia*. Ann Arbor: Umi Research Press.
- Amis, K. (1961) *New Maps of Hell: a Survey of Science Fiction*. London: Gollancz.
- Andrevon, J.-P. (2020) *Anthologie des dystopies. Les mondes indésirables de la littérature et du cinéma*. Paris: Vendémiaire.
- Arciero, A. (2005) *George Orwell: "contro il totalitarismo e per un Socialismo democratico"*. Milano: FrancoAngeli.
- Baccolini, R. and Moylan, T. (eds.) (2003) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York and London: Routledge.
- Baccolini, R. (2007) "Il disagio della civiltà dalla prospettiva delle donne: i romanzi di Burdekin, Boye e Bryher" in Ceretta, M. (ed.) *George Orwell. Antistalinismo e critica al totalitarismo*. Firenze: Olschki, pp. 41-54.

- Baccolini, R. (2020) “‘Hope isn’t stupid’: The Appropriation of Dystopia”, *mediAzioni*, 27, pp. 39-49.
- Baczko B., Porret M., and Rosset F. (eds.) (2016) *Dictionnaire critique des utopies au temps de Lumières*. Genève: Georg.
- Basu, B., Broad, K.R. and Hintz, C. (eds.) (2014) *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. London: Routledge.
- Battaglia, B. (1998) *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Olyphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*. Ravenna: Longo Editore.
- Battaglia, B. (2006) *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*. Ravenna: Longo Editore.
- Bauman, Z. (2017) *Retrotopia*. Roma-Bari: Laterza.
- Bazin, L. (2019) *La dystopie*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Beauchamp, G. (1973) “Of Man’s Last Disobedience: Zamjatin *We* and Orwell’s 1984”, *Comparative Literature Studies*, 10, pp. 285-301.
- Beck, U. (2000) *La società del rischio. Verso una seconda modernità*. Roma: Carocci.
- Benasayag, M. and Schmit, G. (2009) *L’epoca delle passioni tristi*. Milano: Feltrinelli.
- Birkett, J. and Briganti, C. (eds.) (2007) *Margaret Storm Jameson: Writing in Dialogue*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing.
- Bongiovanni, B. (2001) “La duplice carriera di un concetto. Utopia-Eutopia-distopia e Ucronia-Eucronia-Discronia” in Bongiovanni, B. e Bravo, G.M. (a cura di) *Nell’anno 2000. Dall’utopia all’ucronia*. Firenze: Olschki, pp. 201-215.
- Booker, K.M. (1994) *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Westport-London: Greenwood Press.

- Booker, K.M. (1994a) *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport-London: Greenwood Press, p. 177.
- Booker, M.K. and Thomas, A.M. (eds.) (2009) *The Science Fiction Handbook*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Budakov, V.M. (2010) “Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use”, *Notes and Queries*, 57 (1), pp. 86-88.
- Burns, J. (2009). *The Goddess of the Market. Ayn Rand and the American Right*. Oxford: Oxford University Press.
- Calvino, I. (2020), *Le città invisibili* (1972). Torino: Einaudi.
- Canabate, A. (2021) *L'écologie et la narration du pire. Récits et avenir en tension*. Paris: les éditions utopia.
- Canfora, L. (2014) *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*. Roma-Bari: Laterza.
- Cavalcanti, I. (2000) “Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Dystopias”, *Utopian Studies*, 11 (2), pp. 152-180.
- Cerese, A. (2018) *Distopie del rischio: un'analisi di Black Mirror*, in D. Bennato (a cura di) *Black Mirror. Distopia e antropologia digitale*, Catania: Villaggio Maori Edizioni.
- Ceretta, M. (2001) “Contro Bellamy. Le distopie americane di fine Ottocento: fra conservatorismo, realismo politico e critica della progettazione utopica” in Bongiovanni, B. e Bravo, G.M. (a cura di) *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*. Firenze: Olschki, pp. 149-165.
- Ceretta, M. (2018) “Non è un paese per bambini? Cenni su alcune recenti trasformazioni della letteratura distopica”, *Cosmopolis*, 15 (1-2).
- Ceretta, M. (2019) “Alas, we forget the dodo”. Asservimento e servitù volontaria in Aldous Huxley” in Ceretta, M. e Maurini, A. (a cura di) *Sul Mondo Nuovo di Aldous Huxley*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 53-70.

- Ceretta, M. (2021) *Covid-19 e immaginari distopici: se rileggestimo Trollope insieme a Saramago?*, in Barbera, F., Ceretta M. e Cuono M. (a cura di), *L'emergenza Covid-19. Un laboratorio per le scienze sociali*, Roma: Carocci, pp. 55-61.
- Ceretta, M. (2022) 'Il "profumo della servitù". Universi distopici e "servitù fai da te"', *Filosofia Politica*, 36 (1), pp. 69-84.
- Ceretta M. (2022a) *Immaginario distopico e crisi europea. Riflessioni a partire da Soumission di Michel Houellebecq, Storia del pensiero politico*, 11 (1), pp. 81-98.
- Chabal, A. (2021) *Souriez, vous etes nudgé. Comment le marketing infiltre l'état*. Paris: éditions du faubourg.
- Chamberlin, J.E. and Sander, L.G. (eds.) (1985) *Degeneration: the Dark Side of Progress*. New York: Columbia University Press.
- Claeys, G. (ed.) (2010) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Claeys, G. (2017) *Dystopia. A Natural History. A Study of Modern Dispotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press.
- Claeys, G. (2020) "Moylan and Dystopia", *Utopian Studies*, 31 (1), pp. 194-203.
- Crick, B. (1991) *George Orwell*. Bologna: il Mulino.
- De Koster, K. (ed.) (1999) *Readings on "Fahrenheit 451"*. San Diego: Greenhaven Press.
- Di Minico, E. (2018) *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*. Milano: Meltemi.
- Dillon, S. (2020) "Who Rules the World? Reimagining the Contemporary Feminist Dystopia" in Cooke, J. (ed.) *The New Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 169-181.

Engélibert, J.-P. (2013) *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Garnier.

Fitting, P. (1991) "Utopias Beyond Our Ideals: The Dilemma of the Right-Wing Utopia", *Utopian Studies*, 2 (1/2). pp. 95-109.

Fitting, P. (2010) "Utopia, Dystopia and Science Fiction" in Claeys, G. (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135-153.

Forti, S. (2007) "L'ultimo uomo fra resistenza e resa: la filosofia politica di fronte a Nineteen Eighty-Four" in Ceretta, M. (a cura di) *George Orwell. Antistalinismo e critica al totalitarismo*. Firenze: Olschki, pp. 143-159.

Fortunati, V. and Trousson, R. (eds.) (2000) *Dictionary of the Literary Utopias*. Paris: Honoré Champion.

Fortunati, V. e Trousson, R. and Corrado, A. (a cura di) (2003) *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*. Napoli: CUEN.

Fortunati, V. e Zucchini, G. (a cura di) (1989) *Paesi di Cuccagna e mondi alla rovescia*. Firenze: Alinea Editrice.

Gleason, A., Goldsmith, J. and Nussbaum, M.C. (eds.) (2005) *On Nineteen Eighty-Four: Orwell and our Future*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Gottlieb, E. (2001) *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queens University Press.

Graff, A.-B. (2001) "Administrative Nihilism": Evolution, Ethics and Victorian Utopian Satire", *Utopian Studies*, 11 (2), pp. 33-52.

Guardamagna, D. (1980) *Analisi dell'Incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*. Roma: Bulzoni Editore.

Haschack, P.G. (1994) *Utopian-Dystopian Literature. A Bibliography of Literary Criticism*. London: The Scarecrow Press.

- Heller, A. (2016) *Dall'utopia alla distopia. Sogni e progetti dell'immaginazione storica*, in Heller A., Mazzeo R., *Il vento e il vortice. Utopie, distopie, storia e limiti dell'immaginazione*. Trento: Erickson.
- Henthorne, T. (2012) *Approaching Hunger Games Trilogy*. Jefferson: McFarland Company.
- Hillegas, M.R. (1967) *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-utopians*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Hintz, C. and Ostry, E. (eds.) (2014) *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. London: Routledge.
- Horan, T. (2007) "Revolutions from the Waist Downwards: Desire as Rebellion in Yevgeny Zamjatin's *We*, George Orwell's *1984* and Aldous Huxley's *Brave New World*", *Extrapolation*, 48 (2), pp. 314-341.
- Howe, I. (ed) (1983) *1984 Revisited: Totalitarianism in our Century*. New York: Harper & Row.
- Imbroscio, C. (ed.) (1986) *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Pisa: Libreria Goliardica.
- Izzo, G. and Kirkpatrick, K. (eds.) (2008) *Huxley's "Brave New World": Essays*. Jefferson: McFarland Publishing.
- Jacoby, R. (2005) *Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*. New York: Columbia University Press.
- Jameson, F. (2010) "Utopia as Method, or the Uses of the Future", in Gordin M.D. and Prakash, G. (eds.), *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press, pp. 21-44.
- Kaplan, C. (2000) *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated University Presses.
- Kaplan, E.A. (2015) *Climate trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Kershner, R.B. (1986) "Degeneration: the Explanatory Nightmare", *Georgia Review*, 40, pp. 416-444.

- Kumar, K. (1987) *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. Oxford-New York: Blackwell.
- Kumar, K. (1995) *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*. Ravenna: Longo Editore.
- Lewis, A.O. (1961) "The Anti-Utopian Novel: Preliminary Notes and Checklists", *Extrapolation*, 2 (27). pp. 27-32.
- Mannheim, K. (1985) *Ideologia e utopia* (1929). Bologna: il Mulino.
- Manuel, F.E. and Manuel, F.P. (1979) *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Marks, P. (2015), *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mayhew, R. (ed.) (2005) *Essays on Ayn Rand's Anthem*. Lanham: Lexington Books.
- Meckier, J. (ed.) (1996) *Critical Essays on Aldous Huxley*. London: J.K. Hall&Co.
- Meyer, S. (2001) *Die anti-utopische tradition: eine ideen und problemgeschichtliche Darstellung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Mill, J.S. (1988) "The State of Ireland" (1868) in Id., *The Collected Works of John Stuart Mill*. Toronto: University of Toronto Press, XXVIII, pp. 247-261.
- Moneti, M (1993) "Sul rapporto tra utopia-distopia" in Colombo, A. (a cura di) *Utopia e Distopia*. Bari: Dedalo Edizioni, pp. 312-335.
- Moylan, T. (2000) *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Bolder-Oxford: Westview Press.
- Moylan, T. (2020) "The Necessity of Hope in Dystopian Times: a Critical Reflection", *Utopian Studies*, 31 (1), pp. 164-193.
- Muzzioli, F. (2021) *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Milano: Meltemi.

Nayar, K. (2019) *Ecoprecarity. Vulnerable lives in Literature and Culture*. London: Routledge.

Nordstrom, J. (2007) "Looking Backward's Utopian Sequels: "Fictional Dialogues" in Gilded-Age America", *Utopian Studies*, 18 (2), pp. 193-221.

Pagetti C. (2022) *Il mondo secondo Philip K. Dick*. Milano: Mondadori.

Parrinder P. (1995) *Shadows of Future: H.G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*. Syracuse (NY): Syracuse University Press.

Patai, D. (1984) "Orwell's Despair, Burdekin's Hope: Gender and Power in Dystopia", *Women's Studies*, 7 (2), pp. 85-95.

Paternò, M.P. (2022) "Il confine interno. Distopie del controllo nel cuore dell'Europa", *Storia del pensiero politico*, 11 (1), pp. 63-80.

Prucher, J. (ed.) (2007) *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Radner, J.B. (1992) "The Fall and Decline: Gulliver's Travels and the Failure of Utopia", *Utopian Studies*, 3 (2), pp. 50-74.

Reid, R.A. (ed.) (2000) *Ray Bradbury: a Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.

Richards, D.J. (1961) "Four Utopias: Dostoevsky's Legend of the Grand Inquisitor, Zamjatin's We, Huxley's Brave New World and Orwell's 1984", *The Slavonic and East European Review*, 40, pp. 220-228.

Rielly, E.J. (1992) "Irony in Gulliver's Travels and Utopia", *Utopian Studies*, III (1), pp. 70-83.

Roemer, K.M. (2010) "Paradise Transformed: Varieties of Nineteenth-century Utopias", in Claeys, G. (ed.) (2010), pp. 79-106.

Rouvillois, F. (2000) "Utopie et totalitarisme" in Sargent, L.T. and Schaer, R. (eds.) *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*. Paris: Fayard, pp. 316-321.

- Ruyer, R. (1950) *L'utopie et les utopies*. Paris: PUF.
- Saignes, A. (2021) *La pensée politique de l'anti-utopie*. Paris: Honoré Champion.
- Sargent L.T. (1994) "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, 5 (1), pp. 1-37.
- Schuknecht, M. (2019) "The Best/Worst of All Possible Worlds? Utopia, Dystopia and Possible Worlds Theory" in Bell, A. and Ryan, M.L. (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln (NB): University of Nebraska Press, pp. 225-246.
- Servier, J. (1967) *Histoire de l'utopie*. Paris: Gallimard (tr.it. Edizioni Mediterranee, Roma, 2002).
- Sisk, D.W. (1997) *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport-London: Greenwood Press.
- Smith A. (2016) *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suvin, D. (1979) *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven (Conn.): Yale University Press.
- Thaler, M. (2019) "Bleak Dreams, Not Nightmares: Critical Dystopias and the Necessity of Melancholic Hope", *Constellations*, 26 (4), pp. 607-22.
- Thermes, D. (2021) *Ayn Rand e il fascismo eterno, una narrazione distopica*. Torino: IBL Libri.
- Trocini, F. (2022) "Un gioco maledettamente serio. La letteratura ucronica tra realtà storica, finzione e politica", *Rivista di Politica*, XIII (1), pp. 23-34.
- Vetta, M. (2007) "Le donne all'assemblea" in del Corno, D. e Guidorizzi, G. e Prato, C. e Vetta, M. e Zanetto, G. (a cura di) *Commedie*. Milano: Mondadori. pp. 747-772.

Vieira F. (2013), *Dystopia(n) Matters: on the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.

Walsh, C. (1962) *From Utopia to Nightmare*. Westport: Greenwood Press.

Wands, J. (1981) "Introduction" in Hall, J. and Wands, J. (eds.) *Another World and yet the Same*. New Haven and London: Yale University Press. pp. 25-41.

Warren Wagar, W. (1982) *Terminal Visions: the Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana University Press.

Weber, E. (1959) "The Anti-utopia of the Twentieth Century", *The South Atlantic Quarterly*, 58. pp. 440-447.

Westlake, M. (2020) "Europe's Dystopian Futures: Perspectives on Emerging European Dystopian Visions and their Implications", *Review of European Studies*, 12 (4), pp. 20-31.

Woodcock, G. (1956) "Utopias in Negative", *Sewanee Review*, 64, pp. 81-97.

# “Immagina il passato, ricorda il futuro”. I tempi della distopia

LUCA G. CASTELLIN<sup>1</sup>

**Abstract.** *“Imagine the past, remember the future.” The times of dystopia.* Dystopia is one of the most famous expressions of contemporary fiction. But it also constitutes one of the most important forms of political thought between the 19th and 20th centuries. In the dystopian novel, the past, present and future are mutually intertwined to highlight the traumas, fears, and anxieties of society and politics. In any dystopian tale, in fact, the narrative plane is projected forward into the future in order to look back through the past (and present). Dystopia, therefore, is nothing more than an attempt to imagine the past (as well as the present) and to remember the future (built on supposed analogies with past experience). This essay analyses the early origins and subsequent developments of dystopian literature, attempting to understand the motives and aims of the authors who used this narrative genre. It shows the different roots and polemical goals that characterise dystopian literature. Finally, it will be emphasised how dystopia represents a warning against the main social, economic, natural and political dangers that have accompanied and will continue to accompany the lives of human beings. At the same time, it will be emphasised that dystopia is not a form of negativity without hopelessness.

**Keywords:** Dystopia; Anti-utopia; Politics; Totalitarianism; Past and Future.

---

<sup>1</sup> Luca G. Castellin, Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Scienze politiche, luca.castellin@unicatt.it.

## 1. *Introduzione: 'tempi distopici'*

Il 1° gennaio 1941, mentre riflette sulla Seconda guerra mondiale e sulla situazione politica internazionale, Sir Lewis Bernstein Namier osserva in un articolo per il *Manchester Guardian* che normalmente “ci si aspetterebbe che la gente ricordi il passato e immagini il futuro”, “ma, di fatto”, continua lo storico britannico di origine ebraico-polacca, “quando si discorre o si scrive di storia, le persone la immaginano in rapporto alla propria esperienza, e quando cercano di soppesare il futuro, adducono presunte analogie con il passato, fino a quando, tramite un doppio processo di ripetizione, immaginano il passato e ricordano il futuro” (Namier, 1942, pp. 69-70). La suggestione – almeno in apparenza paradossale – proposta dall'autore sembra in grado di cogliere il carattere fondamentale di ogni distopia<sup>2</sup>. In qualsiasi racconto distopico, infatti, il piano narrativo viene proiettato in *avanti* verso il futuro al fine di poter guardare *indietro* attraverso il passato (e il presente). La distopia, pertanto, non è altro che un tentativo di immaginare il passato (oltre che, ovviamente, il presente) di una società e di ricordare il futuro prossimo (costruito su presunte analogie con l'esperienza pregressa) della medesima società. La narrativa distopica rappresenta una “forma *radicalmente* storica” di rapporto con la realtà (Muzzioli, 2021, p. 26). Essa possiede una piena e matura consapevolezza storica, proprio perché intende trovare una risposta a traumi, paure e ansietà di un ‘presente (passato)’ riguardo a un ‘fu-

---

<sup>2</sup> Per una definizione del termine e per una introduzione al genere letterario, si vedano almeno Ceretta (2012), Colombo (1987), Kumar (1995), Sargent (1994; 2010), Booker (1994), Jameson (1994; 2005), Moylan (2000), Wegner (2002), Baccolini e Moylan (2003), Claeys (2010; 2017), Di Minico (2018), Stock (2019).

turo (presente)'. Ed è anche per tale motivo che la letteratura di genere distopico è in grado di mediare fra passato, presente e futuro, edificando orizzonti di significato e implicazioni ideologiche per i differenti contesti sociali e culturali in cui prendono forma. Passato, presente e futuro sono costitutivamente 'tempi distopici', dal momento che nel loro reciproco intrecciarsi non solo mostrano le inquietudini dei singoli e delle collettività, ma assumono anche il valore di simboli attraverso cui la cultura tenta di esorcizzare i pericoli più incombenti sulle diverse comunità politiche organizzate. Sempre più spesso, differenti rischi politici – dalla dittatura totalitaria alla guerra termonucleare, dalla sicurezza al controllo, dalla discriminazione razziale alle problematiche ambientali – sono declinati in 'tempi distopici', e, proprio per tale motivo (o, forse, a loro malgrado), diventano un punto di riferimento cruciale all'interno del dibattito pubblico contemporaneo.

Una società distopica, come quella al centro di un gran numero di romanzi o racconti pubblicati a partire dalla fine del XIX secolo, possiede inoltre una dimensione se non escatologica, quantomeno apocalittica. Utilizzando – forse, impropriamente – un'espressione della teologia biblica, si potrebbe dire che la società distopica è una società del "già e non ancora". Da un lato, essa esiste *già*, perché la distopia, seppur ambientata nel futuro, non avrebbe – e non potrebbe avere – alcun senso al di fuori del passato e del presente. Senza una reale angoscia per le tendenze culturali, tecnologiche e politiche, che ciascun autore sperimenta nella esperienza passata o nella contingenza presente, non potrebbe esistere alcun tipo di narrativa distopica. Dall'altro lato, invece, essa *non esiste ancora*, perché la distopia è un grido d'allarme contro lo *status quo*, è una denuncia morale nei confronti di una realtà avvertita come oppressiva e disumana. Al fine di evitare che il passato e il presente siano destinati a trasformarsi in un

incubo futuro, la narrativa distopica agisce in maniera preventiva, mettendo in guardia i lettori.

La distopia, in altri termini, mira sempre in maniera consapevole a mantenere un rapporto con la realtà che la circonda (nel passato e nel presente), seppur distorcendo, alterando o deformando i suoi caratteri (nel futuro). Nel fare ciò, tuttavia, seppur possa esprimere molta negatività, la narrativa distopica non sembra mai cadere nella disperazione. Per molti versi, l'impulso distopico riesce a rimanere in un equilibrio dinamico con l'impulso utopico. Cosicché l'allarme lanciato nell'oscuro orizzonte di un 'futuro (passato)' è capace di non perdere mai la speranza (Baccolini e Moylan, 2003).

## *2. Tecnica e politica: una (proto)storia del genere distopico*

Per tentare di comprenderne quale sia l'origine, che cosa voglia indicare e in che modo differisca dalla utopia, occorre innanzitutto cominciare a diradare la nebbia che spesso avvolge il concetto di distopia. Normalmente, nel linguaggio comune, la distopia è intesa come un'inversione dell'utopia, una sua totale negazione. Pertanto, se l'utopia descrive i contorni di una società ideale, superiore e più giusta rispetto a quella presente, la distopia delinea i tratti di una società spaventosa, inferiore e più ingiusta. Tuttavia, come osserva Gregory Claeys, piuttosto che essere una negazione dell'utopia, la distopia potrebbe essere la sua essenza (Claeys, 2013). L'idea di una continuità tra utopia e distopia è sostenuta in maniera convincente anche da Keith M. Booker, il quale ritiene che "il pensiero distopico non abbia lavorato *contro* ma *con* il pensiero utopistico". "Il contributo più importante del pensiero distopico", continua lo studioso americano, "può essere quello di fornire voci opposte che sfidano gli ideali utopistici, man-

tenendo così questi ideali freschi e vitali e impedendo loro di degenerare in dogma”. E, in tale prospettiva, egli conclude “[p]uò darsi che gli avvertimenti distopici di incubi imminenti siano alla fine necessari per preservare ogni possibile sogno di un futuro migliore” (Booker, 1994, p. 177).

Sotto il profilo etimologico, l’origine del termine è assai dibattuta. Fino a non molto tempo fa, la paternità della parola distopia – dal greco *dys-* (cattivo) e *topos* (luogo) – era stata attribuita al filosofo John Stuart Mill, che lo utilizza durante una discussione del Parlamento inglese sull’Irlanda nella seconda metà dell’Ottocento. Nei resoconti ufficiali, relativi al dibattito tenutosi il 12 marzo del 1868 presso la Camera dei Comuni, infatti, il pensatore britannico sottolinea come i piani del governo relativi alle decime terriere sarebbero troppo brutti per essere messi in pratica, definendoli appunto distopici<sup>3</sup>. Sempre nell’ambito dell’Utilitarismo si afferma anche il più desueto termine cacotopia – dal greco *kakos* (malvagio) e *topos* (luogo) – che ritroviamo nell’opera di Jeremy Bentham, *Plan of Parliamentary Reform In The Form Of A Catechism, With Reasons For Each Article* del 1818.

Tuttavia, alcuni studiosi retrodatano la comparsa del termine, che si assesterebbe nel linguaggio comune già nel corso

---

<sup>3</sup> Gli *Hansard Commons* del 12 marzo 1868, volume 190, pagina 1517, colonna 1, riportano le seguenti dichiarazioni di John Stuart Mill al Parlamento inglese: “I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dystopians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable, but what they appear to favour is too bad to be practicable”. A proposito delle prime formulazioni del concetto cfr. anche Sargent (2006, p. 15).

XVIII secolo. Secondo Patricia Köster (1983), il primo a utilizzarlo fu Baptist Noel Turner nel 1782. Nella lettera XVIII del suo *Candid Suggestions in Eight Letters to Soame Jenkins, Esq. on the respective Subjects of his Disquisitions, Lately Published, With some remarks on the answerer of his Seventh Disquisition, Respecting the Principles of Mr. Locke*, Turner (1782, p. 170) impiega infatti il concetto nella forma  $\Delta\upsilon\varsigma$ -topia (con le prime tre lettere in greco). Una recente scoperta di Deidre Ni Chuanacháin contraddice però questa affermazione. Nell'opera *Utopia: or Apollo's Golden Days*, pubblicata a Dublino nel 1747, e attribuita a Lewis Henry Young, viene fatto chiaramente uso della parola distopia, anche se scritta in maniera errata (Sargent 2006, p. 15). Con l'obiettivo di opporsi alla nozione di utopia, l'autore del poema conia un nuovo termine – DUSTOPIA (dove il prefisso greco  $\delta\upsilon\varsigma$  viene erroneamente reso con dus-) – che ricompare tre volte nell'opera (Young, 1747, p. 4, 6, 21). Tale refuso è poi prontamente corretto un anno più tardi, quando degli estratti del componimento di Young appaiono sulla rivista londinese "The Gentleman's Magazine" nel settembre del 1748 (Budakov, 2010).

Queste date sono molto importanti, perché offrono un riferimento storico fondamentale per inquadrare il sorgere del genere distopico. Se, infatti, la distopia riflette come una cartina di tornasole paure e angosce tipiche di un'epoca, è soltanto nel torno di tempo tra il XVIII e il XIX secolo che tali preoccupazioni incominciano a manifestarsi. L'atto di nascita della narrativa distopica si può ritrovare nello spartiacque della Rivoluzione francese. L'ideale palingenetico del furore rivoluzionario, l'aspirazione a creare l'"uomo nuovo" e di fondare una società perfetta, non soltanto mostrano abbastanza in fretta le loro terribili conseguenze politiche e sociali, ma contribuiscono anche a plasmare l'incubo (futuro) che ali-

menta l’immaginario distopico (Kumar 1995, pp. 99-130; Roemer 2010, pp. 79-106; Claeys 2010, pp. 107-134).

Certamente può risultare fuorviante ridurre l’ascesa della distopia alla polemica politica contro la pretesa rivoluzionaria. D’altronde, già a partire dall’inizio del XVIII secolo, l’utopia viene messa in discussione. In altri termini, come sottolinea Raymond Trousson (2003, p. 64), ci si comincia a domandare “non più se l’utopia sia realizzabile, ma se sia auspicabile”. L’utopia, per molti versi, viene così utilizzata contro se stessa. Secondo lo studioso francese, “realismo, pessimismo, individualismo e scetticismo” sono le “quattro forze distruttrici dell’utopia tradizionale” (Trousson 2003, p. 67). Ciò si può vedere, per esempio, tanto nella *Favola delle api* (1714) di Bernard Mandeville, in cui a una immaginaria società fondata sull’uguaglianza viene contrapposta una reale società pervasa da tensioni e antagonismi che si compensano reciprocamente, quanto nei *Viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan Swift, dove il progresso è considerato possibile soltanto per i cavalli dotati di ragione ma non per gli esseri umani corrotti.

Accanto alla – e, forse, assai più della – politica, sono la scienza e la tecnica con le loro sinistre ricadute sociali, culturali ed economiche, a innescare la distopia moderna. L’obiettivo polemico è la *hybris* dell’uomo moderno, il peccato di tracotanza e vanagloria contro i limiti naturali e morali dell’esistenza e della realtà. Nel 1818, con la pubblicazione di *Frankenstein, o il moderno Prometeo*, Mary Shelley – che, conta ricordarlo, è figlia di due importanti pensatori come Mary Wollstonecraft (fondatrice del femminismo liberale) e William Godwin (filosofo libertario, ispiratore del romanticismo inglese) – non solo inaugura la tradizione fantascientifica, ma agisce da catalizzatrice del canone distopico. L’autrice affronta nella sua opera più celebre – ma, forse, non migliore, che alcuni ritengono essere il romanzo distopico-apocalittico

*L'ultimo uomo* (1826) – i pericoli che ossessionano la distopia novecentesca. Il tema della *hybris*, come indica il significativo sottotitolo (appunto, il “moderno Prometeo”), è centrale, proprio perché vi è l’idea che la scienza e la tecnica siano destinate a cambiare (in peggio) le condizioni di vita e di lavoro dell’uomo, oltre che a minare profondamente la stessa natura umana.

Nella seconda metà del XIX secolo, insieme all’avanzata dello spettro del comunismo, si moltiplicano i segnali di allarme verso la scienza e verso la politica. Così, al centro della narrativa distopica, “si colloca la discussione sul rapporto tra mezzi e fini, tra la sproporzione dell’onnipotenza dei mezzi rispetto alla miserevole incapacità dimostrata dall’uomo di raggiungere fini politici e sociali senza passare attraverso un uso smodato della violenza, della crudeltà e della menzogna” (Ceretta 2012, p. 307). In altri termini, il paradiso utopico potrebbe infatti dissimulare un inferno distopico.

### 3. *Il terrore totalitario: ascesa della letteratura distopica*

Se c’è un punto sul quale gli studiosi sembrano essersi trovati tutti d’accordo, è nel riconoscere in Herbert George Wells il vero caposcuola della distopia moderna<sup>4</sup>. Nel torno di tempo tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, l’autore inglese pubblica infatti una serie di racconti che costituiscono un vero e proprio ciclo distopico, edificato sull’atmosfera *fin de siècle* dell’età vittoriana, che prende inizio con *The Time Machine* (1895) e si conclude con *The Shape of Things to Come* (1933). Di un tale ciclo fanno parte anche *The Island of Doctor*

---

<sup>4</sup> Sul pensiero di Wells, si vedano Hillegas (1967), Aldrige (1984), Kumar (1995, pp. 29-96), Claeys (2010), Bell (2018a; 2018b; 2019).

Moreau (1896), *The War of the Worlds* (1898), *When the Sleeper Wakes* (1899), *A Modern Utopia* (1905), *Men Like Gods* (1923).

La visione del futuro proposta da Wells è assai cupa e drammatica. Il pessimismo dell'autore si intreccia tanto con le istanze di trasformazione dell'ordine sociale legate alle rivendicazioni del proletariato (verso cui Wells mostra un atteggiamento ambiguo e contraddittorio), quanto con l'evoluzionismo della teoria darwiniana. Il risultato è sia una anticipazione delle dinamiche socio-politiche, sia una prospettiva escatologica. In *The Time Machine*, per esempio, la lotta di classe è estremizzata in una contrapposizione tra esseri ripugnanti. I brutali Morlocks, discendenti dei proletari che abitano nel sottosuolo, servono per abitudine i deboli e parassitari Eloi, eredi dei capitalisti, ma al tempo stesso danno loro la caccia di notte per nutrirsi. L'immagine finale di un mondo popolato soltanto da granchi giganteschi che vive sotto i raggi di un sole che sta ormai per spegnersi è alquanto evocativa del macabro orizzonte di Wells.

In *When the Sleeper Wakes*, invece, l'autore modella una delle prime forme di società simil-totalitaria, in cui la popolazione è sottoposta a controllo e repressione. Un mondo ipertecnologico è il palcoscenico di un declino sociale dovuto alle differenze di classe. La critica di Wells è innanzitutto rivolta contro il capitalismo sfrenato che governa ogni ambito della vita, ma anche contro le tendenze populiste e fasciste che dominano la classe dirigente. Una classe dirigente che riesce a controllare la popolazione soltanto attraverso la propaganda e la sorveglianza.

*A Modern Utopia* immagina una società gerarchizzata ed eugeneticamente organizzata che possiede un carattere asettico e statico, mentre *The Shape of Things to Come* traccia il futuro dell'umanità attraverso l'esperienza di due guerre mondiali (di fatto Wells prevede lo scoppio del secondo conflitto

mondiale), l'avanzata delle pandemie, l'instaurazione di una dittatura 'benevola' che conduce al trionfo della scienza e della tecnologia. L'ottimismo di Wells è sempre e soltanto apparente, proprio perché l'incubo del controllo totalitario è costantemente dietro l'angolo. Il nemico dell'uomo è sempre l'uomo.

Le speranze e le paure di Wells vengono ulteriormente sviluppate nel corso del XX secolo. L'inizio del Novecento, d'altronde, è l'epoca delle distopie. E gli alfieri dell'ascesa della distopia sono certamente Evgenij Zamjatin, Aldous Huxley e George Orwell. Pur se, occorre sottolinearlo, non bisogna affatto dimenticare il prezioso contributo di alcune autrici – come Katherine Burdekin, Any Rand, e Karin Boye – allo sviluppo della narrativa distopica da una prospettiva di genere e in funzione anti-totalitaria<sup>5</sup>.

Tra il 1919 e il 1921, l'intellettuale russo Zamjatin scrive un romanzo – pubblicato per la prima volta in inglese nel 1924, in russo soltanto nel 1988 – che possiede una incredibile valenza storica, dal titolo *Novʹ*. Egli critica infatti l'assoggettamento sistematico dell'individuo alla società. L'obiettivo polemico è duplice. Da un lato, la società capitalista e il taylorismo, che fabbrica uomini tutti uguali, inconsapevoli e alienati, dall'altro, il potere totalitario del comunismo sovietico (sperimentato personalmente dall'autore), che in nome dell'uguaglianza nega la libertà della persona. Ed è un'opera importante perché, all'interno delle scienze sociali, gli studi scientifici sui regimi totalitari – come i celebri lavori di Han-

---

<sup>5</sup> A tale proposito, si vedano Baccolini (2007), Muzzetto (2017), Loche (2018).

<sup>6</sup> Sulla riflessione di Zamjatin, si vedano Kern (1988), Sicher (1991), Wegner (1993), Stock (2019, pp. 27-52).

nah Arendt (2009), Carl J. Friedrich e Zbigniew K. Brzezinski (1956), Waldemar Gurian (2017) – sono tutti almeno di tre decenni successivi.

L’omogeneità della massa informe dei cittadini – suggerita, peraltro, già dal titolo – è perseguita attraverso il condizionamento, il controllo continuo (le abitazioni, per esempio, sono quasi tutte in vetro: il mondo trasparente di Zamjatin richiama la struttura carceraria del *Panopticon* di Bentham), e la chirurgia (la trasgressione non è solo un reato, ma anche una malattia sociale, che viene ‘curata’ attraverso il ricorso alla lobotomia). Per ironia del destino, se si pensa soltanto a quanto avverrà in Germania qualche decennio dopo, è un Muro Verde a separare la città meccanizzata e ordinata dal caos esterno, popolato da uomini primordiali.

Nel romanzo, le vicende del protagonista, D-503, raccontate sotto forma di diario, contengono una critica feroce all’idea che la felicità possa essere raggiunta e garantita attraverso la rinuncia alla libertà e l’assoggettamento al potere. Il carattere profetico di *Noi*, soprattutto con specifico riferimento all’esperienza del totalitarismo sovietico, sembra però affondare le radici nella tradizione della letteratura russa, e nella sua capacità di scrutare in profondità gli abissi della natura umana. Nel contrasto tra libertà e felicità, descritto da Zamjatin, non è infatti difficile rintracciare l’eco de *La leggenda del Grande Inquisitore*, contenuta ne *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij<sup>7</sup>.

Seppur fondato sull’esperienza del piacere e sull’organizzazione scientifica della società, anche *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley diffonde l’immagine di un futuro

---

<sup>7</sup> Sull’importanza dell’autore russo per lo sviluppo della distopia novecentesca, si veda Forti (2012).

terrificante<sup>8</sup>. Non sono la violenza e il terrore gli strumenti che lo Stato mondiale utilizza per controllare e manipolare l'essere umano. Sorta dopo una guerra apocalittica, questa istituzione globale si struttura politicamente ed economicamente in maniera classista, promiscua e fortemente edonistica. Quella di Huxley è una critica spietata al Fordismo, ossia all'uso della tecnologia e della catena di montaggio per incrementare la produttività. Ma nel mondo disegnato dall'autore gli oggetti della produzione industriale non sono le automobili, bensì gli esseri umani. Le tendenze consumistiche e capitalistiche della società borghese del XX secolo sono soggette a una forte invettiva. Un progresso senza libertà, in altri termini, sembra suggerire Huxley, non è affatto un progresso.

Il condizionamento eugenetico e psicologico (tramite l'ipnopedia) sostituisce la sorveglianza costante e repressiva che si serve della minaccia o della paura. La (possibile) deviazione del singolo dalla massa è così facilmente individuabile e arginabile. La scienza in *Brave New World* diventa strumento di governo. Ma l'obiettivo polemico di Huxley non è la scienza in quanto tale, bensì la deriva dello 'scientismo' che utilizza le scoperte tecnologiche, l'industria capitalista e la ricerca medica per annebbiare e manipolare i cittadini.

Il totalitarismo 'morbido' di Huxley è comunque aggressivo e spietato. Si serve dell'ingegneria genetica e delle tecniche psicologiche per asservire corpo e mente alle necessità del potere. L'obbligo del piacere, e con esso il dominio politico, si sostiene sia attraverso la sessualità 'meccanica' e 'senza

---

<sup>8</sup> A proposito di Huxley, si vedano Kumar (1995, pp. 97-157), Meckier (1996), Izzo e Kirkpatrick (2008), Ceretta e Maurini (2019), Stock (2019, pp. 53-74).

sentimento’ (amore, famiglia e matrimonio sono semplicemente inconcepibili), sia tramite la droga (l’alterazione della condizione psico-fisica con il soma è uno strumento di restrizione individuale e di ordine collettivo). Ciononostante, la Riserva – ossia il naturale al di fuori dell’artificiale – non è una soluzione alla distopia. Infatti, è un regno avvolto dalla superstizione e dalla brutalità.

L’intento parodico dell’opera, che si può evincere sia nei confronti della *Repubblica* di Platone, sia nei nomi dei protagonisti, costruiti per dissonanza con esponenti delle principali famiglie politiche occidentali, non sminuisce il suo carattere predittivo. Come osserva Huxley nel saggio *Brave New World Revisited* (1958), “quando scrivevo *Il mondo nuovo*, ero convinto che ci fosse ancora tempo, e parecchio” (Huxley 2015, p. 229). Invece, molto di ciò che aveva sinistramente previsto, si è (più o meno) avverato. Cosicché, al termine del medesimo saggio, ammonisce: “Per adesso qualche libertà resta ancora nel mondo. Molti giovani, è vero, sembrano non darle valore. Ma alcuni di noi credono che senza libertà le creature umane non saranno mai pienamente umane e che pertanto la libertà è un valore supremo. Può darsi che le forze opposte alla libertà siano troppo possenti e che non si potrà resistere a lungo. Ma è pur sempre nostro dovere fare il possibile per resistere” (Huxley 2015, p. 326).

Molto probabilmente, *1984* (1949) di George Orwell è la distopia più famosa del XX secolo<sup>9</sup>. Attraverso il romanzo dello scrittore inglese il lettore è gettato in un incubo vivido e atroce, popolato dal potere, dalla propaganda, dal terrore e dalla guerra. Nel mondo frazionato in blocchi, in una società

---

<sup>9</sup> Sull’opera di Orwell, si vedano Kumar (1995, pp. 159-242), Arciero (2005), Ceretta (2007), Stock (2019, pp. 149-174).

suddivisa per classi, il controllo sulla popolazione di Oceania da parte del Grande Fratello è totale e continuo. Il nemico interno e internazionale è l'oggetto della propaganda, così come la repressione, il terrore e la rieducazione sono gli strumenti del potere.

Offrendo una grottesca estremizzazione dei totalitarismi del Novecento, *1984* mostra le insidie dell'uso dei mass media, della distorsione del linguaggio e della alterazione della cultura. Il futuro descritto di Orwell è semplicemente un inferno. Non c'è scampo dalla vigilanza e dalla propaganda. Aspetto determinante è quello dell'utilizzo dissacrante del linguaggio, in cui più si avverte il distacco tra l'essere umano e la sua realtà storica e sociale. La neolingua e il bipensiero servono per ridurre al minimo le possibilità di espressione e per rendere impossibile distinguere il vero dal falso (come, per esempio, nel concetto di "bianconero", o nella formula "2+2=5"). Il linguaggio è una vera e propria arma di distrazione di massa.

Anche il passato è una vittima del potere totalitario. La distorsione, che è al tempo stesso costruzione, della storia è uno strumento della politica. Le persone sono intrappolate in un eterno presente, di cui non hanno nemmeno certezza. La memoria, unica ancora di salvezza, è perduta. Il dissenso annientato, tramite la catarsi dei "due minuti d'odio". Come lascia presagire Orwell, la speranza per un avvenire differente semplicemente non esiste. Non c'è opposizione, il dissenso viene creato, la delazione è pratica quotidiana, l'essere umano è una marionetta nelle mani del potere. L'uomo non è più umano. E ciò perché, come spiega il sadico O'Brien al povero Winston Smith: "Il potere non è un mezzo, è un fine. Non si stabilisce una dittatura nell'intento di salvaguardare una rivoluzione; ma si fa una rivoluzione nell'intento di stabilire una dittatura. Il fine della persecuzione è la persecuzione. Il fine

della tortura è la *tortura*. Il fine del potere è il *potere*” (Orwell 2010, p. 271).

#### 4. *Variazioni sul tema: per una tipologia del canone distopico*

Il ricordo del futuro, edificato sull’immagine del passato, che propongono Wells, Zamjatin, Huxley e Orwell, non rappresenta ovviamente l’unico esempio del genere distopico. Quest’ultimo, infatti, nel corso del Novecento, si è sviluppato in una serie di ramificazioni differenti, che hanno sollevato l’attenzione su varie tendenze sociali, politiche o scientifiche. In tale prospettiva, l’originalità delle creazioni della letteratura distopica è andata sempre più aumentando. Provando a offrire una prima – e, ancora, alquanto generale – classificazione del concetto, si può tentare di suddividerlo in alcune forme principali, che spesso si intrecciano fra loro.

Claeys distingue “tre varianti” del genere distopico. La prima variante racchiude tutte quelle opere che, in evidente contrasto con la tradizione utopica, rappresentano il “perseguimento di una forma di millenarismo secolare” – ossia la ricerca della perfettibilità umana all’interno della storia – come “la più grande tragedia della modernità”. La seconda variante, invece, contrasta in maniera stridente con quella precedente, proprio perché gli scritti che la compongono mirano a contraddire implicitamente l’associazione troppo affrettata e semplicistica della tradizione utopica con i totalitarismi novecenteschi, e, pertanto, intendono conservare alcuni aspetti dell’utopia per “applicazioni positive contemporanee”. La terza variante, infine, include racconti o volumi che mostrano “visioni negative del genere umano” e “declinazioni secolari del tema dell’Apocalisse” (Claeys 2013, p. 16).

Ma, nonostante le differenti varianti che formano il genere distopico, esistono alcune costanti che evidenziano una relazione antitetica: “se l’utopia incarna la libertà ordinata, la distopia incarna l’assenza di libertà e l’esposizione al dominio costantemente capriccioso di una forza estremamente potente, che può essere umana, naturale, sovrumana o del tutto artificiale”; “così come il Giardino dell’Eden e il Paradiso rimangono prototipi dell’utopia, l’inferno svolge lo stesso ruolo per la distopia”; se nell’“utopia democratica prendiamo collettivamente le decisioni giuste e creiamo una società libera e ricca (o almeno così si pensa)”, nella distopia “siamo privati di questi benefici” (Claeys 2013, p. 17). Per molti versi, gli spaventosi incubi raccontati all’interno di una tradizione tanto vasta “possono derivare da varie forme di oppressione sociale e politica; dal dominio dell’umanità da parte di macchine, mostri o specie aliene; dall’imposizione di norme derivate da specifici sviluppi scientifici e tecnologici, come l’eugenetica o la robotica; o dalla catastrofe ambientale” (Claeys 2013, p. 16). E, proprio per tale motivo, è possibile operare delle ulteriori distinzioni all’interno della letteratura distopica. Sempre secondo Claeys (2017, p. 5), esistono infatti una “distopia politica”, una “distopia ambientale” e una “distopia tecnologica”.

Alla *distopia politica* possiamo ricondurre non solo i romanzi più celebri – come *Noi*, *Brave New World* e *1984* – ma anche una serie di opere che affrontano l’incubo totalitario dal punto di vista femminista. In tal senso, sono cruciali – anche e soprattutto per il momento in cui vennero pubblicate per la prima volta – *Swastika Night* (1937) di Katharine Burdekin, *Anthem* (1938) di Any Rand, e *Kallocain* (1940) di Karin Boye. Così come decisiva, oltre che oggi piuttosto famosa, è l’opera (più recente rispetto alle precedenti) di Margaret Atwood *The Handmaids Tale* (1986). Ma sono parte del sottogenere distopico-politico anche quelle opere che si soffermano sul pro-

blema della discriminazione razziale, come *The Comet* (1920) di William E.B. Du Bois, o – ancora – quelle che avvertono tutti i rischi della distruzione totale della Guerra fredda o la crescente schizofrenia delle relazioni sociali, come in molti romanzi di James Ballard e di Philip K. Dick.

Nella *distopia ambientale* possiamo annoverare molti romanzi che sottolineano il dramma della sovrappopolazione, delle carestie, del riscaldamento globale, delle pandemie, o dell’olocausto nucleare. Alcuni famosi esempi del filone distopico-ambientale sono *The Lathe of Heaven* (1971) di Ursula Le Guin, *The Sheep Look Up* (1972) di John Brunner, e *The Road* (2006) di Cormac McCarthy. Sono tutti contributi che possiamo definire post-totalitari, perché si sviluppano in una contingenza storica nella quale il pericolo principale non è più il controllo panpolitico sulla vita dei cittadini, ma l’azione sconsiderata dell’uomo nei confronti della natura (Stableford, 2010).

Infine, nella *distopia tecnologica*, si possono ricondurre tutti quei romanzi in cui la scienza e la tecnologia mettono in pericolo, cercano di dominare o tentano di distruggere l’umanità. Un filone, quest’ultimo, che, nato con Wells e Huxley, prosegue con Dick, e che – esattamente come la distopia ambientale – rappresenterà il maggior campo d’azione negli anni a venire.

##### 5. Conclusioni: “non hai prestato molta attenzione”

Il 9 giugno 2003, i Radiohead pubblicano il loro sesto album, *Hail to the Thief*. A differenza dei precedenti *Kid-A* (2000) ed *Amnesiac* (2001), acclamati dalla critica e dal pubblico, non è un disco di sperimentazione, dove ritmi elettronici programmati al computer e diversi strumenti jazz prendono il posto

delle chitarre elettriche. È, invece, un ritorno alle origini, alle sonorità di *The Bends* (1995) e *Ok Computer* (1997), che avevano offerto visibilità alla band di Thom Yorke e Johnny Greenwood. Sempre nell'alveo dell'alternative rock, il gruppo di Oxford combina elettronica, chitarre e testi maggiormente rivolti all'attualità. Ciò che non si perde, però, sono le atmosfere claustrofobiche e inquietanti di *Kid-A* ed *Amnesiac*.

I singoli che vengono estratti dall'album del 2003 sono gli onirici e perturbanti *There There*, *Go to Sleep*, ma soprattutto il distopico *2+2=5*, che apre anche il disco. Già nel titolo della canzone è facile intuire il debito e il richiamo a *1984* di Orwell, al concetto di irrealità e di bipensiero. Ma, come ha affermato il frontman dei Radiohead, nel titolo alternativo della canzone (*Lukewarm*, il "tiepido"), c'è anche un riferimento a Dante Alighieri e agli ignavi della *Divina Commedia*, a coloro che non hanno fatto niente. Nel testo della canzone, mentre l'arpeggio di chitarra di Johnny Greenwood produce una sensazione di angoscia, Thom Yorke canta:

Are you such a dreamer  
To put the world to rights?  
I'll stay home forever  
Where two and two always makes up five

I'll lay down the tracks  
Sandbag and hide  
January has April's showers  
And two and two always makes up five

It's the devil's way now  
There is no way out  
You can scream and you can shout  
It is too late now.

La "strada del Diavolo", l'incubo distopico di un 'futuro (passato)', è tracciata. Non esiste, pertanto, alcuna "via d'uscita",

anche se qualcuno può provare a “urlare” o “gridare”. Ed “è troppo tardi ormai”, proprio perché – come ripete incessantemente il ritornello – “non hai mai prestato molta attenzione”. La distopia è proprio un costante richiamo a impedire che le illusioni di un avvenire migliore non si trasformino in un incubo senza via d’uscita, che dalle ‘immagini’ di un passato (e di un presente) preoccupante non si generi il ‘ricordo’ di un futuro disumano. La distopia, in altri termini, è un grido d’aiuto affinché un giorno, immaginando il passato e ricordando il futuro, non dovremo essere costretti a riconoscere di non aver mai prestato molta attenzione. E, soprattutto, non dovremo essere costretti nel farlo a perdere ogni speranza.

### *Riferimenti bibliografici*

- Aldrige, A. (1984) *The Scientific World View in Dystopia*, Ann Arbor: Umi Research Press.
- Arciero, A. (2005) *Orwell: contro il totalitarismo e per il socialismo democratico*, Milano: FrancoAngeli.
- Arendt, H. (2009) *Le origini del totalitarismo*, Torino: Einaudi.
- Baccolini, R. (2007) ‘Il disagio della civiltà dalla prospettiva delle donne: i romanzi di Burdekin, Boye e Bryher’, in Ceretta, M. (a cura di) *George Orwell. Antistalinismo e critica al totalitarismo*, Firenze: Olschki, pp. 41-54.
- Baccolini, R. e Moylan, T. (eds) (2003) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York: Routledge.
- Bell, D. (2018a) ‘Pragmatism and Prophecy: H.G. Wells and the Metaphysics of Socialism’, *American Political Science Review*, 112 (2), pp. 409-422.

Bell, D. (2018b) 'Founding the World State: H.G. Wells on Empire and the English-Speaking Peoples', *International Studies Quarterly*, 62 (4), pp. 867-879.

Bell, D. (2019) 'Pragmatic Utopianism and Race: H.G. Wells as Social Scientist', *Modern Intellectual History*, 16 (3), pp. 863-895.

Booker, M.K. (1994) *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Westport: Greenwood Press.

Budakov, V.M. (2010) 'Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use', *Notes and Queries*, 57 (1), pp. 86-88.

Ceretta, M. (2007) (a cura di) *George Orwell. Antistalinismo e critica al totalitarismo*, Firenze: Olschki.

Ceretta, M. (2012) 'Sulla distopia', *Storia del pensiero politico*, I (2), pp. 297-310.

Ceretta, M. e Maurini, A. (2019) (a cura di) *Sul Mondo Nuovo di Aldous Huxley*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Claeys, G. (2010) 'The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell', in Claeys, G. (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 107-134.

Claeys, G. (2013) 'Three Variants on the Concept of Dystopia', in Vieira, F. (ed.) *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 14-18.

Claeys, G. (2017) *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press.

Colombo, A. (1987) (a cura di) *Utopia e Distopia*, Milano: FrancoAngeli.

Di Minico, E. (2018) *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Milano: Meltemi.

- Forti, S. (2012) *I nuovi demoni: ripensare oggi male e potere*, Milano: Feltrinelli.
- Friedrich, C.J. e Brzezinski, Z. (1956) *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gurian, W. (2017) *Società secolare e religioni politiche. Scritti sulla dittatura, il cattolicesimo e il liberalismo*, Roma: Historica.
- Hillegas, M.R. (1967) *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-utopians*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Huxley, A. (2015) 'Ritorno al mondo nuovo', in Huxley, A. *Il mondo nuovo – Ritorno al mondo nuovo*, Milano: Mondadori.
- Izzo, G. e Kirkpatrick, K. (2008) (eds.) *Huxley's Brave New World: Essays*, Jefferson: McFarland Publishing.
- Jameson, F. (1994) *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press.
- Jameson, F. (2005) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.
- Kern, G. (1988) (ed.) *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*, Ann Arbor: Ardis.
- Köster, P. (1983), 'Dystopia: An Eighteenth Century Appearance', *Notes and Queries*, 30(1), pp. 65-66.
- Kumar, K. (1995) *Utopia e antiutopia*. Wells, Huxley, Orwell, Ravenna: Longo.
- Loche, A. (2018) 'Ribellione inconsapevole e prospettive di riscatto. *Swastika Night* di Katharine Burdekin', in Ilardi, E., Loche, A. e Marra, M. (a cura di) *Utopie mascherate. Da Rousseau a Hunger Games*, Milano: Meltemi, pp. 127-150.
- Meckier, J. (1996) (ed.) *Critical Essays on Aldous Huxley*, London: Hall & Co.

Moylan, T. (2000) *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder: Westview.

Muzzetto, L. (2017) 'La cittadinanza di genere nella distopia. I romanzi di George Orwell e Katharine Burdekin', in M. Aglietti e C. Calabrò (a cura di) *Cittadinanze nella storia dello Stato contemporaneo*, Milano: Franco Angeli, pp. 166-179.

Muzzioli, F. (2021) *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano: Meltemi.

Namier, L.B. (1942) 'Symmetry and Repetition' in *Conflicts. Studies in Contemporary History*, London: Macmillan, pp. 69-72.

Orwell, G. (2010) *1984*, Mondadori, Milano 2010.

Roemer, K.M. (2010) 'Paradise Transformed: Varieties of Nineteenth-century Utopias', in G. Claeys (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 79-106.

Sargent, L.T. (1994) 'The Three Faces of Utopianism Revisited', *Utopian Studies*, 5(1), pp. 1-37.

Sargent, L.T. (2006) 'In Defence of Utopia', *Diogenes*, 53(1), pp. 11-17.

Sargent, L.T. (2010) *Utopianism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Sicher, E. (1991) 'The Last Utopia: Entropy and Revolution in the Poetics of Evgeny Zamyatin', *History of European Ideas*, 13 (3), pp. 225-237.

Stableford, B. (2010) 'Ecology and Dystopia', Claeys, G. (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 259-281.

Stock, A. (2019) *Modern Dystopian Fiction and Political Thought: Narratives of World Politics*, London: Routledge.

- Trousseau, R. (2003) 'La distopia e la sua storia', in V. Fortunati, R. Trousseau, e A. Corrado (a cura di) *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, Napoli: CUEN, pp. 63-76.
- Turner, B.N. (1782) *Candid Suggestions in Eight Letters to Soame Jenkins, Esq. on the respective Subjects of his Disquisitions, Lately Published, With some remarks on the answerer of his Seventh Disquisition, Respecting the Principles of Mr. Locke*, London: Ptd. W. Harrod.
- Vieira, F. (2013) (ed.) *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing,
- Wegner, P.E. (1993) 'On Zamyatin's We. A Critical Map of Utopia's Possible Worlds', *Utopian Studies*, 4 (2), pp. 94-116.
- Wegner, P.E. (2002) *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, Berkeley: University of California Press.
- Younge, L.H. (1747) *Utopia: or Apollo's Golden Days*, Dublin: George Faulkner.



# Il fascino del verosimile. Ipotesi controfattuali e narrazioni ucroniche

FEDERICO TROCINI<sup>1</sup>

**Abstract.** *The fascination of the plausible. Counterfactual hypotheses and alternative history.* This chapter examines the genesis and the main characteristics of the so called “alternative history”. Firstly, alternative history is defined as a conceptual device that, on the basis of counterfactual reasoning, presupposes the retrospective elaboration of a divergent hypothesis to the established development of a precise historical fact. According to this logic, alternative history recounts facts differently from the way they unfolded. It thus constructs, according to an alternative plot, a possible (but never realised) past and a different present. Through a peculiar combination of fiction and non-fiction, the alternative history thus tends to blur into the imaginary, although the premises are never arbitrary. In addition, the chapter considers some important examples of alternative histories, with a focus on novels recounting the fictional victory of the Third Reich after the World War II. Finally, concluding remarks focus on anomalies of the Italian alternative history.

**Keywords:** Alternative History, Utopia, Dystopia, Postmodernism, Counterfactual Speculation.

---

<sup>1</sup> Federico Trocini, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione, federico.trocini@unibg.it.

## 1. *Introduzione: invasioni immaginarie*

Nel maggio 1871, quasi in coincidenza con la ratifica del trattato con cui sarebbe stata posta fine alla guerra franco-prussiana, la rivista letteraria “Blackwood’s Edinburgh Magazine” ospitò un racconto anonimo, *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer*, di lì a breve destinato a conoscere un inatteso successo. A meno di un mese dalla sua prima apparizione, il testo iniziò infatti a circolare in edizione popolare e, nel giro di appena un anno, ne apparvero ben due differenti edizioni: una francese, *Bataille de Dorking. Invasion des Prussiens en Angleterre*, recante un titolo sensibilmente diverso rispetto alla versione originale, e una italiana, *Il racconto di un guardiano di spiaggia*, che, oltre al titolo, ne stravolgeva radicalmente anche il contesto politico e geografico.

La ragione del successo di questo singolare testo è presto spiegata: al suo interno, inaugurando il fortunato genere delle cosiddette “invasioni aliene” – si tenga presente che *The War of the Worlds* di Herbert G. Wells risale al 1898 –, l’autore, il tenente colonnello dei *Royal Engineers* George Tomkyns Chesney (1830-1895), descrive la conquista del Regno Unito da parte di un imprecisato paese straniero, facilmente identificabile tuttavia nella Germania bismarckiana. Se, a un primo livello, il racconto consiste dunque in un’esplicita denuncia dell’inadeguatezza delle forze armate britanniche di contro alla straordinaria efficienza recentemente dimostrata da quelle prussiane, a un secondo livello, esso diviene occasione di una più generale riflessione sulle ricadute di un evento storico attualissimo – la già ricordata guerra franco-prussiana – il quale, sancendo l’affermazione sul piano internazionale di un nuovo e potenzialmente minaccioso soggetto, lo Stato nazionale tedesco, aveva contribuito ad alterare a fondo l’equilibrio europeo.

Nello specifico contesto politico dell’Inghilterra di allora, segnato sia dall’infittirsi del numero di coloro che contestavano all’allora primo ministro Gladstone di perseguire una controproducente politica di riduzione delle spese militari, sia dall’amplificarsi dello sconcerto prodotto dalle devastazioni che avevano accompagnato la marcia trionfale dell’esercito prussiano, *The Battle of Dorking* non solo contribuì a portare la guerra nei salotti londinesi, ma anche a proiettare sul presente l’incubo sconcertante di una sempre possibile invasione, risvegliando nella coscienza collettiva inglese la memoria di quelle avvenute (1066), di quelle sventate (1588) o più semplicemente pianificate e mai messe in atto (1803-05) (Kirkwood, 2012; Clarke, 1966).

Ciò che più conta però sottolineare è che nel racconto di Chesney la tematizzazione di tale incubo avviene secondo modalità originali, le quali, accompagnando il lettore dal piano della descrizione di fatti reali a quello della narrazione di fatti verosimili, introducono artifici che stravolgono il rapporto tra presente, passato e futuro. Diversamente dal *Gulliver* di Swift o dal *Robinson Crusoe* di Defoe, *The Battle of Dorking* non si pone infatti come la cronaca immaginaria inviata da un non-luogo ai confini della realtà, ma come il resoconto di un processo che porta l’Inghilterra a divenire lo spazio concreto di un’invasione, la cui puntuale rievocazione è affidata alla voce di chi è stato invaso. Ma non è tutto. Incaricando un testimone di quell’evento catastrofico di descriverne le fasi a degli ipotetici nipoti, perlopiù ignari di come effettivamente si fossero svolti gli eventi, il testo di Chesney si presenta come una cronaca *post res perditas* di fatti avvenuti mezzo secolo prima. Mentre proietta nel futuro la descrizione di eventi passati, la narrazione tende non solo a confondere il rapporto tra “prima” e “dopo”, ma anche a spingere il lettore a rideclinare l’interrogativo alla base di ogni speculazione controfattuale –

il *what if* su cui si tornerà ancora – su un triplice piano, che guarda tanto al passato quanto al presente e al futuro e, dunque, a chiedersi sia *cosa sarebbe successo se...*, sia *cosa succede se...* e *cosa succederà se...* Il risultato è di una straordinaria potenza suggestiva che, sin dalle prime battute, si alimenta di una carica polemica che investe direttamente il presente di chi scrive e di chi legge:

Mi chiedete di dirvi qualcosa, nipoti miei, sulla mia parte nei grandi eventi accaduti cinquant'anni fa. È triste riandare a quell'amara pagina della nostra Storia, ma forse, nella vostra nuova patria, potrete trarre profitto dalla lezione che ci insegna. Per noi in Inghilterra giunse troppo tardi. Eppure i preavvisi erano stati numerosi, se soltanto avessimo voluto ascoltarli. Il pericolo non ci colse all'improvviso. Ci colse impreparati, questo è vero, ma il suo arrivo era stato adombrato con chiarezza sufficiente da aprirci gli occhi, se non avessimo preferito rimanere ciechi (Chesney, 1985, p. 3).

## 2. *L'ipotesi controfattuale: premesse concettuali e genesi storica*

Il caso appena richiamato di *The Battle of Dorking* suscita particolare interesse, non solo perché rappresenta uno dei più paradigmatici esempi ottocenteschi di racconto ucronico, ma anche perché consente di mettere a fuoco i meccanismi che regolano la logica interna di un genere che, se da un lato presenta molti elementi comuni con quello utopico, distopico e fantastico, dall'altro mantiene rispetto a questi ultimi una certa autonomia.

Prima di procedere oltre è però indispensabile capire anzitutto cosa siano l'ucronia e la letteratura ucronica. Partiamo dalla prima, cominciando col dire che "ucronia" è un termine relativamente recente, il cui conio risale alla metà dell'Ottocento a opera del filosofo francese Charles Renouvier, che nel 1857 die-

de alle stampe un lungo saggio, *Uchronie, tableau historique apocryphe des révolutions de l'Empire romaine et de la formation d'une fédération européenne*, destinato, una ventina di anni dopo, a essere ripubblicato con un titolo sostanzialmente diverso: *Uchronie (l'Utopie dans l'Histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* (1876).

Stando alle parole del suo stesso autore, il testo, che si presentava nelle forme di un falso letterario, altro non era che una storia immaginaria, destinata tuttavia a suggerire la “reale possibilità” che lo svolgimento degli avvenimenti avrebbe potuto compiersi anche secondo modalità radicalmente diverse da quelle note e storicamente accertate. Restando nel solco del significato attribuito da Renouvier al termine da lui coniato, è quindi possibile affermare che l’ucronia consiste in un dispositivo concettuale che, sulla base di un ragionamento di tipo controfattuale, presuppone l’elaborazione retrospettiva di un’ipotesi alternativa allo svolgimento accertato di un preciso fatto storico. Secondo tale logica, il racconto di tipo ucronico prevede l’esposizione dei fatti diversamente da come si sono verificati e si traduce nella ricostruzione, secondo un *plot* alternativo, di un passato possibile. Basandosi su una peculiare combinazione di fiction e non fiction, il racconto ucronico tende così a sfumare nella fantasia, ma, a differenza di quanto avviene nel racconto fantastico, le premesse su cui si basa non sono mai arbitrarie (Singles, 2013, p. 20). E infatti le speculazioni ucroniche si sviluppano quasi sempre a partire da un *divergence point*, cioè da un avvenimento che, seguendo uno sviluppo diverso rispetto alla realtà accertata, finisce per imprimere alla storia un corso alternativo. Nell’ucronia la dimensione storica è dunque irrinunciabile: ne consegue che, per definirsi tale, un racconto ucronico non possa limitarsi a suggerire una divaricazione, ma debba anche verificarne e

approfondirne accuratamente le conseguenze (Nicolazzini, 1993, p. III; De Turreis, 2005, pp. 5-7).

Il neologismo coniato da Renouvier è oggi largamente utilizzato per descrivere una molteplice varietà di narrazioni fantastiche a sfondo storico. Ne è prova il fatto che anche in Italia, dove l'affermazione di questo genere è stata piuttosto tardiva, è ormai comune, accanto a quello di ucronia, l'uso pressoché indistinto di numerosi termini affini, tra cui quelli di fantastoria, storia controfattuale, storia virtuale e allostoria. La ragione della confusione che ne può derivare è presto spiegata. Benché inassimilabile alla letteratura fantastica e utopico/distopica propriamente dette, quella ucronica mantiene stretti legami tanto con la prima, quanto con la seconda: proprio per questa ragione e a fronte degli sforzi teorici con cui si è talora cercato, con esiti non sempre del tutto soddisfacenti, di definirne il profilo, risulta forse preferibile rinunciare alla pretesa di considerarla un genere letterario a sé, dotato di una fisionomia precisa, e concepirla piuttosto come una sorta di "pretesto narrativo" in grado di abbinarsi, contaminandoli, a molteplici generi.

Si è già detto che, in quanto risalente alla seconda metà dell'Ottocento, l'introduzione del termine "ucronia" è relativamente recente. Una cosa, però, è il termine, un'altra il fenomeno che esso descrive: non sempre la genesi del primo coincide perfettamente con quella del secondo. È questo il caso anche della speculazione di tipo ucronico, che vanta in effetti origini ben più remote, se solo si pensa che essa si è accompagnata alla riflessione storica propriamente detta sin dalle sue origini. I primi due autorevoli esempi cui è possibile far riferimento coincidono, da un lato, con la lunga digressione che trova spazio nel libro IX di *Ab Urbe condita libri*, in cui Tito Livio si chiese cosa sarebbe successo qualora Alessandro il macedone, anziché intraprendere la conquista dell'Oriente, si

fosse rivolto a Occidente; dall'altro, con le speculazioni controfattuali che, quattro secoli prima, Erodoto aveva formulato nel libro VII (§ 139) delle sue *Storie* in relazione all'eventualità di un diverso atteggiamento degli Ateniesi di fronte agli eserciti di Serse. A prescindere dagli illustri esempi appena richiamati va sottolineato però che la genesi della letteratura ucronica propriamente detta prende avvio a partire dalla Rivoluzione francese e muove i suoi primi passi nel corso di quella prolungata stagione della storia europea, segnata, da un lato, dalla parabola napoleonica e, dall'altro, dalla tragica conclusione della Comune di Parigi. A voler essere più precisi si potrebbe ancora dire che la traiettoria evolutiva dell'ucronia ha origine intorno al 1771, quando, in seguito alla pubblicazione de *L'an 2440* di Mercier, la letteratura di fantasia iniziò sempre più a caricarsi di aspettative nei confronti dell'avvenire; che si sviluppa parallelamente alla diffusione dei progetti utopistici di Saint-Simon, Fourier, Owen e giunge infine a compimento nel 1876, allorché fu pubblicato il già citato lavoro di Renouvier. Quella appena richiamata coincide, neanche a dirlo, con una fase storica estremamente complessa che, in contrasto con l'immutabile staticità dell'*Ancien Régime*, rese tangibile il senso dei mutamenti epocali in corso e che, per questa stessa ragione, divenne una sorta di laboratorio d'incubazione per utopie e ucronie di ogni tipo. Con ciò non si vuol dire che la speculazione ucronica si sia sviluppata come pura e semplice variante di quella utopistica. Non vi è dubbio, però, che già nel corso dell'Ottocento abbia iniziato a manifestarsi una graduale contaminazione tra i due generi, nella misura stessa in cui la riflessione sul possibile, inteso come virtuale realizzabile nel futuro, tese sempre più spesso ad abbinarsi con quella sul possibile, inteso come irrealizzato nel passato.

### 3. *Il Novecento, secolo par excellence della speculazione ucronica*

Se, come si è appena detto, quello compreso tra la fine del Settecento e la fine dell'Ottocento rappresenta il periodo di incubazione della speculazione controfattuale, è pur vero che solo con l'inizio del Novecento il genere ucronico inizia, specie nel contesto culturale di lingua inglese, ad affermarsi prepotentemente, da un lato giovandosi della crescente attenzione coltivata dagli ambienti accademici, dall'altro integrandosi con l'orizzonte d'attese di un pubblico sempre più attratto dalla letteratura fantastica e distopica.

Non è un caso che nel 1907, quasi simultaneamente alla pubblicazione di *Lord of the World* (1907) di Robert Hugh Benson e di *The Iron Heel* (1908) di Jack London, escano una raccolta di saggi controfattuali curata da Joseph Edgar Chamberlain, *The Ifs of History*, e il breve racconto *If Napoleon had Won the Battle of Waterloo*, nel quale lo storico britannico George Macaulay Trevelyan immaginò un Napoleone ormai stanco che, dopo essersi imposto a Waterloo, rinuncia a ogni ambizione imperialistica. Spettò però soprattutto a una successiva antologia curata da John Collings Squires, *If It Had Happenend Otherwise. Lapses Into Imaginary History* (1931), il compito di segnare, anche grazie al coinvolgimento diretto di esponenti illustri del mondo della politica, della letteratura e del giornalismo tra cui Winston Churchill, Gilbert Keith Chesterton ed Emil Ludwig, il vero e proprio punto di non ritorno nel processo di affermazione internazionale del genere.

Se non vi è dubbio che l'impulso proveniente dalla fortunatissima antologia appena citata sia stato di "benefica ispirazione per l'intreccio di relazioni" tra letteratura storica e letteratura fantastica (Nicolazzini, 1993, p. VI), va tuttavia tenuto ancora presente che il crescente successo cui andò incontro la narrativa ucronica nel periodo interbellico trasse stimoli

significativi anche dallo specifico contesto politico e culturale degli anni Venti e Trenta, segnato dall'affermazione del fascismo in Italia, del nazionalsocialismo in Germania e dello stalinismo in Unione sovietica.

A non troppa distanza dalla pubblicazione di capolavori come *Noi* (1921) di Evgenij Zamjatin, *The Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *It Can't Happen Here* (1935) di Sinclair Lewis e *Anthem* (1938) di Ayn Rand, tra le pagine dei quali fu denunciato lo spettro del totalitarismo, prima in Inghilterra poi negli Stati Uniti iniziò a prender forma una consistente produzione allostorica direttamente ispirata dall'incubo di una prossima affermazione su scala mondiale del nazionalsocialismo, in seno alla quale le coordinate tipiche della narrazione di tipo ucronico tesero a sovrapporsi con quelle di tipo fantapolitico e distopico. È questo, ad esempio, il caso di *If Hitler Comes* (1940) di Christopher Serpell e Douglas Brown, di *When the Bells Rang. A Tale of What Might Have Been* (1943) di Anthony Armstrong e Bruce Graeme, di *When Adolf Came* (1943) di Martin Hawkin e soprattutto del celebre *Swastika Night* (1937), testo scritto da Katharine Burdekin ben prima della guerra e ambientato in un'Europa del tutto asservita al *Reich*.

Per ragioni facilmente intuibili toccò poi alla Seconda guerra mondiale e alla successiva Guerra fredda favorire ulteriormente la diffusione di questo genere letterario. Già ai primi anni del dopoguerra risale ad esempio *The Sound of His Horn* (1952) di Sarban, pseudonimo di John William Wall, in cui, attraverso l'espedito del "lungo sonno", fu descritto un inquietante futuro dai tratti distopici prodotto dalla vittoria tedesca. Nonostante l'enorme successo di cui questo tipo di scenari foschi godrà nella successiva narrativa allostorica, solo a partire dalla metà degli anni Sessanta, all'indomani della pubblicazione di *The Man in the High Castle* (1962) di Philip K.

Dick, il genere ucronico iniziò a godere di grande popolarità di pubblico e di non minore attenzione da parte della critica. Tale successo ha trovato consacrazione definitiva a cavallo degli anni Novanta e dei primi Duemila, quando la letteratura ucronica è infine riuscita a scalare le classifiche di vendita – *Fatherland* (1992) di Robert Harris fu il primo romanzo allo-storico a divenire un best-seller internazionale – conquistando, anche grazie ad autori *cult* come Philip Roth e al suo *The Plot Against America* (2004), vasti consensi anche tra le file dei lettori non appassionati.

Il grande successo cui nei decenni più vicini a noi è andato incontro il genere ucronico non è una prerogativa esclusiva del mondo culturale di lingua inglese. Qualcosa di analogo è avvenuto anche in Francia e in Germania, dove ad esempio ha suscitato grande interesse il romanzo *Er ist wieder da* (2012), nel quale, l'autore, Timur Vermes, immaginando un surreale Adolf Hitler redivivo nella Germania dei giorni nostri, ha denunciato la plausibilità di un suo inquietante ritorno, a fronte dell'incapacità di opporre efficace resistenza alle nuove forme di demagogia.

In questo panorama neppure l'Italia fa eccezione. Anche al di qua delle Alpi, infatti, sebbene abbia dovuto misurarsi a lungo con ostinati pregiudizi e abbia percorso più in generale un itinerario tortuoso e non privo di ombre, il genere ucronico ha conosciuto una lenta ma graduale affermazione che, grazie alla tenacia di alcuni suoi cultori – primo tra tutti Gianfranco De Turris – e al più recente successo dei tre volumi – *L'inattesa piega degli eventi* (2008), *La nostra guerra* (2009) e *Lorenzo Pellegrini e le donne* (2012) – che compongono la trilogia di Enrico Brizzi, pare ormai essersi stabilizzata.

Giunti a questo punto diviene però necessario porsi un interrogativo di carattere più generale e, in particolare, chiedersi quali siano le ragioni profonde alla base del successo

novacentesco della narrativa allostorica, che non può certo essere ricondotto ai soli meriti di questo o quel caso letterario. Stando all'opinione più largamente condivisa, tale successo sarebbe da rimandare soprattutto all'affermazione del postmodernismo. Uno degli esperti più accreditati a livello internazionale, Gavriel Rosenfeld, ha individuato in proposito tre fondamentali punti di contatto tra *alternate history* e postmodernismo: a) la tendenza a confondere fatti e finzione; b) la valorizzazione di esperienze ritenute secondarie da parte della storiografia tradizionale; c) una visione maggiormente soggettiva e relativa della storia (Rosenfeld, 2005, pp. 6-10).

La fortuna del genere ucronico dipenderebbe dunque in larga parte dalla "sfida postmoderna nei confronti della storia" (Singles, 2013, p. 22), lanciata dal cosiddetto *linguistic turn*, di cui lo storico Hayden White rappresenta uno dei massimi esponenti. Soprattutto tra le pagine di *Metahistory* (1973), sottolineando la natura eminentemente narrativa di ogni ricostruzione storica, lo studioso statunitense ha infatti contestato, in polemica con la più tradizionale impostazione di matrice positivista, la possibilità di conoscere in maniera obiettiva i fatti. In pari tempo, offrendo stimoli preziosi in vista di una riconsiderazione profonda delle forme consuete di trasmissione del sapere storico, White ha aperto la strada a una visione più dinamica della storia e, così facendo, contribuito a consolidare le premesse teoriche da cui prende avvio il ragionamento ucronico. In generale è dunque possibile sostenere che, in virtù della sua tendenza a dare rappresentazione verosimile a scenari ipotetici, l'ucronia ha via via acquisito fisionomia autonoma nel panorama della letteratura contemporanea e, al tempo stesso, giovandosi dei contributi postmodernisti al dibattito sul nesso tra realtà e finzione, è divenuta uno strumento prezioso per restituire complessità alla storia.

Non sono tuttavia mancati interpreti che hanno espresso un orientamento più cauto: secondo costoro, infatti, al di là di ogni apparenza, i rapporti tra postmodernismo e ucronia non andrebbero sovrastimati oltremisura, specie se si tiene presente che, a differenza del primo, che tende a mettere in dubbio la possibilità stessa della conoscenza storica, la seconda resta convinta che la storia sia pienamente conoscibile. Di tale opinione è, ad esempio, Kathleen Singles, secondo cui, pur riflettendo la tensione postmodernista tra finzione e realtà, la speculazione ucronica non contesterebbe affatto e anzi contribuirebbe a reiterare la fiducia nei confronti dei meccanismi di causalità tipici della storiografia di matrice classica (Singles, 2013, p. 58 e p. 72).

Quanto appena detto a proposito dei complessi rapporti tra postmodernismo e speculazione ucronica merita di essere ulteriormente integrato, richiamando i molteplici processi che si sono messi in moto sul piano culturale all'indomani della caduta del Muro di Berlino. Quelli in cui viviamo sono infatti tempi in cui l'ormai conclamata evaporazione delle principali ideologie novecentesche si è accompagnata non solo al tramonto della fiducia nei grandi miti della modernità, ma anche a un'inedita fioritura di *fake news*, *alternative facts* e teorie del complotto. In conclusione viene perciò da chiedersi se la questione vera e propria non consista tanto nel verificare se e fino a che punto, in quanto parte della "sfida postmodernista" nei confronti delle narrazioni dominanti, l'ucronia consenta di interrogarsi in maniera originale su cosa sia effettivamente la storia, quanto nel comprendere se essa non sia, più semplicemente, uno dei tanti indicatori di quell'inquietante malessere culturale dal quale, oggi più che mai, trae origine la simultanea, e spesso confusa, compresenza all'interno del dibattito pubblico di versioni radicalmente alternative dello stesso fatto.

#### 4. *Da Napoleone a Hitler. Proiezioni distopiche dell'ucronia*

Non meno del possibile esito alternativo di questa o quella grande battaglia, anche le grandi figure della storia hanno spesso ispirato la narrazione di tipo ucronico. Nel corso dell'Ottocento toccò soprattutto a Napoleone Bonaparte catalizzare l'attenzione non solo di celeberrimi romanzieri come Honoré de Balzac, ma anche di scrittori meno illustri, tra cui Louis Geoffroy. Già nel 1836 – dunque ben prima della faticosa data del 1876, anno in cui, come già ricordato Renouvier pubblicò il suo volume – quest'ultimo diede alle stampe la *Histoire de la Monarchie universelle: Napoléon et la conquête du monde (1812-1832)*, romanzo ucronico, destinato nel 1841 a essere ripubblicato con il titolo di *Napoleon Apocryphe*, all'interno del quale la narrazione prevede un esito alternativo della campagna di Russia del 1812: anziché ritirarsi all'indomani dell'incendio di Mosca, Napoleone si dirige infatti su Pietroburgo e qui sconfigge le armate dello zar, dando così inizio a una parabola trionfale destinata a concludersi con la conquista dell'intero globo e la conseguente instaurazione di una monarchia universale. Scenari analoghi si ritrovano peraltro sia in *Histoire de ce qui n'est pas arrivé* (1854) di Joseph Méry, un racconto lungo nel quale Napoleone, dopo aver espugnato Acri nel 1799, intraprende la conquista dell'Oriente sulle orme di Alessandro il macedone; sia in *It May Happen Yet: A Tale of Bonaparte's Invasion of England* (1899) di Edmund Lawrence, romanzo in cui è infine descritta, sulla falsa riga di *The Battle of Dorking*, l'invasione napoleonica del Regno Unito.

Se è evidente che, aldilà del fascino esercitato dalla figura titanica di Napoleone, ciò che più ha alimentato la fantasia degli scrittori ucronici è stata la riflessione circa le sue modalità di esercizio del potere e la possibilità stessa di una supremazia mondiale della Francia, non può certo stupire che, nel

corso del Novecento, i medesimi meccanismi speculativi si siano riattivati, trovando stimoli ancor più potenti nella figura di Hitler e nei suoi progetti di *Reich* millenario. In questo caso specifico si è però assistito a un fenomeno nuovo, il quale, mettendo chiaramente a nudo i rapporti tra ucronia e distopia, ha fatto sì che alla rimodulazione del passato e all'elaborazione di esiti alternativi della Seconda guerra mondiale si sia accompagnata la concettualizzazione di scenari immaginari in cui l'ombra del Terzo Reich si proietta sul futuro, precludendo all'instaurazione di un Quarto Reich.

Nella misura stessa in cui il “male assoluto” incarnato dal nazionalsocialismo continua tuttora ad alimentare gli incubi più inquietanti dell'Occidente, non deve stupire che, già all'indomani del 1945, tra il Terzo Reich e la sua proiezione immaginifica, il Quarto Reich, si sia instaurata una “relazione perversa” (Rosenfeld, 2005, p. 18). A ben guardare la “relazione perversa” cui si è appena fatto cenno e che, nei fatti, si è tradotta nella tendenza a immaginare un ipotetico prolungamento del Terzo Reich in un futuribile Quarto Reich non è il prodotto né di un'audace fantasia, né di un'ossessione patologica (Rosenfeld, 2019, pp. 19-20). Sappiamo infatti bene che sia nel *Mein Kampf*, sia in occasione di innumerevoli colloqui privati e discorsi pubblici, Hitler tratteggiò nel dettaglio le caratteristiche del *Reich* millenario cui avrebbe desiderato dar vita all'indomani di un eventuale successo militare della Germania. Non a caso, a distanza di alcuni anni, tra le pagine di uno dei più brillanti esercizi di speculazione controfattuale che siano mai stati effettuati – *If Hitler Had Won World War II* (1961) –, il giornalista statunitense William L. Shirer riandò con la memoria alle testimonianze dirette da lui stesso raccolte nel corso del suo soggiorno in Germania in qualità di corrispondente della *Columbia Broadcasting System*, curandosi di precisare, a mo' di introduzione, quanto segue:

Hitler giunse vicino alla vittoria nella Seconda guerra mondiale più di quanto la maggior parte della gente rammenti [...]. E con le sue parole e le sue azioni delineò perfettamente il genere di mondo che avrebbe voluto plasmare quando fosse riuscito a conquistarlo. [...]. È sufficiente consultare i documenti segreti sequestrati ai tedeschi, in cui venivano presentati i piani [...] per la sottomissione dei popoli sconfitti, e notare come egli avesse cominciato a metterli in pratica nei paesi che era riuscito ad occupare (Nicolazzini, 1993, pp. 562-563).

Sul contenuto del saggio di Shirer torneremo ancora, ma intanto possiamo osservare che a partire dai primi anni Sessanta, per effetto dell'enorme attenzione suscitata a livello internazionale dal processo celebrato nel 1961 contro Adolf Eichmann, iniziò a prendere corpo, specie nel mondo anglo-americano, una ricca e variegata produzione narrativa che, avvalendosi, da un lato, di quanto già sviluppato in seno alla letteratura distopica degli anni Trenta e, dall'altro, dei risultati dei primi studi sistematici sul fenomeno totalitario (Carrère, 2016, p. 79), ha esplicitamente tematizzato la possibilità del dominio mondiale da parte della Germania nazionalsocialista.

Tale scenario prevede, all'indomani della vittoria nella Seconda guerra mondiale – spesso ottenuta grazie all'uso indiscriminato di armamenti nucleari – l'affermazione su scala planetaria del nazionalsocialismo e, dunque, l'instaurazione di un regime dispotico, le cui caratteristiche principali sono: a) l'onnipresenza di un capo carismatico – lo stesso Hitler o altri leader nazionalsocialisti – che presenta tratti opposti a quelli del legislatore utopico e attorno al quale si sviluppa un vero e proprio culto; b) il controllo totale della società di massa, da un lato suggestionata tramite la manipolazione del consenso, dall'altro terrorizzata tramite la repressione capilla-

re del dissenso; c) la formazione di un rigido sistema sociale per caste, al cui vertice si pone quella razzialmente pura dei dominatori; d) l'annientamento di ogni forma di espressione individuale; e) la discriminazione, persecuzione ed eliminazione dei gruppi etnici o religiosi allogeni.

Una delle opere più rappresentative di questo scenario è senza dubbio *Swastika Night* (1937) di Katharine Burdekin. Al suo interno, mentre nel Regno Unito la *British Union of Fascists* di Oswald Mosley è al massimo dei consensi e lo stesso nazionalsocialismo è ritenuto da molti un regime autoritario che, a dispetto di tutte le sue esasperazioni, ha pur sempre ottenuto importanti risultati sociali ed economici, l'autrice imprime alla propria narrazione un'accelerazione che la distacca per lucidità profetica da ogni altro esempio dell'epoca. Burdekin preconizza infatti un mondo in cui il nazionalsocialismo ha instaurato un regime basato sull'oppressione razziale, religiosa e di genere, e per questa via riesce ad anticipare molti dei temi al centro delle successive ucronie e distopie: prima di Orwell c'è il tema della falsificazione della storia; prima di Dick c'è il tema del libro che riporta una verità alternativa e inconfessabile; prima di Bradbury c'è il tema della distruzione dei libri e, infine, ben prima di Atwood c'è quello della schiavitù delle donne.

Benché, come si è appena visto, *Swastika Night* rappresenti per molti aspetti un testo di fondamentale importanza, l'esempio per definizione di romanzo allostorico è però rappresentato soprattutto da *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick. Scritto all'indomani della sconfitta del nazifascismo, il romanzo dello scrittore americano è una vera e propria ucronia, che propone uno scenario analogo a quello di Burdekin: anche qui, infatti, Germania e Giappone hanno conquistato il mondo, in attesa dello scontro definitivo. In *The Man in the High Castle* il centro della scena si sposta però

dall'Europa agli Stati Uniti e il contesto ucronico è descritto in maniera molto più accurata. Da questo preciso punto di vista, l'ambientazione di Dick sembra richiamare quella tratteggiata da Shirer in *If Hitler Had Won World War II*. In questo saggio, dopo aver analizzato tutti i "se" che avrebbero potuto modificare il corso accertato degli eventi, Shirer esaminò infatti anche gli scenari che si sarebbero prodotti qualora Hitler avesse vinto e in particolare il destino che sarebbe toccato agli Stati Uniti in caso di conquista da parte della Germania:

Gli Stati Uniti si sono arresi, avrei potuto scrivere in quel gelido e triste autunno del 1944. Tutto è successo molto in fretta. Le truppe naziste sono sbarcate a Washington, New York, Boston, Philadelphia, Baltimora, Norfolk e New Orleans; tutte queste città sono state pesantemente bombardate [...]. Le truppe giapponesi sono sbarcate sulla costa occidentale [...]. Gli asiatici hanno rapidamente occupato San Diego, Los Angeles, San Francisco, Portland e Seattle, spostandosi nelle valli [...]. Gli Stati Uniti verranno divisi in due zone di occupazione, con le Montagne Rocciose a delimitazioni dei due territori (Nicolazzini, 1993, pp. 563-565).

Traendo diretta ispirazione da tale scenario, Dick non si limitò tuttavia a reinventare il tema della vittoria di Hitler, ma, ponendosi sulla stessa linea interpretativa che di lì a poco avrebbe portato Martin Broszat a definire il regime nazional-socialista una poliarchia, immagina un'epoca post-hitleriana segnata da furibonde lotte di potere. I meriti del romanzo non si fermano però qui. Ciò che più conta è infatti che, al suo interno, Dick introduce l'espedito del "libro nel libro", cioè quello dello scrittore fittizio Hawthorne Abendsen, *The Grasshopper Lies Heavy*, in cui, come in un gioco di specchi, la storia reale finisce per divenire una fantasia controfattuale nel mondo controfattuale. Disponendo su più livelli il nucleo problematico che contrappone realtà e finzione – attraverso il

confronto tra il presente condiviso dall'autore e dai lettori (vittoria storica degli Alleati), la variante storica narrata nel romanzo (vittoria fittizia del nazifascismo) e l'ulteriore variante sviluppata nel romanzo di Abendsen (vittoria fittizia degli Alleati) – la manipolazione controfattuale compiuta da Dick finisce così per coincidere con un preciso itinerario cognitivo che ha come propri obiettivi, da un lato, quello di interrogare il rapporto tra realtà e finzione, dall'altro, quello di affermare la possibilità di dimensioni parallele, che non solo convivono, ma possono anche reciprocamente influenzarsi.

Se si tiene presente quanto osservato da Gavriel Rosenfeld, secondo cui la “storia alternativa” sarebbe “intrinsecamente presentista”, nella misura stessa in cui, attraverso essa, gli scrittori possono dar voce alle loro “attuali speranze e paure” (Rosenfeld, 2005, p. 10), diviene facile comprendere il significato profondo di un altro dei grandi capolavori novecenteschi della letteratura ucronica, *The Sound of His Horn* (1952) di Sarban. Al suo interno è narrata la vicenda di Alan Querdilion, un ex ufficiale della marina militare britannica, che, dopo l'affondamento della sua unità navale nel 1941, trascorre due anni all'interno di un campo di prigionia. Al rientro in patria, Querdilion è un uomo profondamente cambiato: il giovane esuberante del periodo prebellico è diventato apatico, taciturno, quasi come se fosse costantemente turbato da qualcosa. E infatti, una sera, decide di confidarsi a un amico, cui racconta la storia della propria fuga dal campo in cui era stato detenuto, che coincide anche, per ammissione dello stesso autore, “con la storia di un sogno, il sogno di una fuga dal male” (Sarban, 2015, p. 187).

Dopo aver scavato un tunnel grazie al quale riesce a oltrepassare le recinzioni, Querdilion vaga a lungo per i boschi circostanti sino a quando si imbatte in una barriera elettrificata e perde i sensi. Al suo risveglio si ritrova in un luogo igno-

to, accudito da figure sfuggenti, tra le quali gli sembra di riconoscere “un prigioniero di guerra slavo, ora adibito ai lavori domestici” (Sarban, 2015, p. 49). Dopo una penosa convalescenza, durante la quale il suo sonno è spesso disturbato dall’inquietante risuonare di un corno, Querdilion riesce infine a entrare in contatto con il responsabile della struttura. E, grazie a questi, apprende tre notizie decisive. La prima è che egli si trova non nel 1943, come credeva, ma “nell’anno centoduesimo del primo millennio germanico” (Sarban, 2015, p. 67), cioè a un secolo circa di distanza dalla vittoria della Germania nazista nella Seconda guerra mondiale. La seconda è che egli è ospite di una struttura ospedaliera situata all’interno della tenuta di Graf von Heckelnberg, Gran Maestro delle Foreste del *Reich*. La terza è che il misterioso richiamo che ha sentito risuonare è effettivamente da attribuirsi al corno usato dal conte in occasione delle sue battute di caccia, le quali, come avrebbe presto scoperto di persona, prevedono una insolita varietà di prede, tra cui donne-uccello e donne-gatto, cioè “esemplari di un’indifferenziata razza inferiore allevati su larga scala nel *Gau* della Russia meridionale” (Sarban, 2015, p. 73). Nella conclusione del racconto sarà proprio una di queste figure a permettere che Querdilion possa mettersi in salvo, oltrepassando i confini della tenuta del conte, per ritrovarsi infine, come al risveglio da un lungo sogno, in un altro campo di prigionia, dove sarebbe rimasto sino all’arrivo dei russi nel maggio del 1945.

Come già in *The Man in the High Castle*, anche in *The Sound of His Horn* è messo in discussione il rapporto tra storia e finzione, tra realtà e dimensione onirica. Ciò che qui però emerge con singolare nitore è la funzione, rituale e pedagogica, cui si presta la speculazione ucronica: per Sarban, infatti, il nazionalsocialismo rappresenta, per un verso, un incubo dal

quale bisogna risvegliarsi; dall'altro, un perverso regime di terrore da cui è necessario difendersi con ogni mezzo.

### 5. *Le anomalie della letteratura ucronica in Italia*

A differenza del contesto culturale anglofono, in seno al quale la narrativa ucronica ha goduto sin dai primi del Novecento di buona diffusione, in Italia l'affermazione del genere è avvenuta più tardivamente, sicché, sino alla seconda metà degli anni Novanta, le opere definibili come tali sono rimaste una vera e propria rarità. Le ragioni a monte dell'ostinata resistenza incontrata dal genere ucronico sono diverse. La prima rimanda al fatto che la letteratura ucronica è stata a lungo associata a quella fantascientifica, con la quale ha condiviso lo stigma di presunto genere di "serie b". La seconda ha poi a che fare con la sostanziale incompatibilità della speculazione ucronica sia con la matrice storicistico-crociana, sia con quella hegel-marxista a lungo predominanti in Italia. La terza ragione rinvia infine al fatto che, nello specifico contesto italiano, qualunque ipotesi di riscrittura della recente storia nazionale comporta inevitabilmente un problematico confronto, da un lato, con le promesse disattese della stagione risorgimentale (De Turris, 2011) e, dall'altro, con le lacerazioni non ancora del tutto ricucite prodotte dal Ventennio fascista. Nonostante quanto appena detto, il genere ucronico è comunque riuscito ad affermarsi gradualmente, percorrendo un itinerario *sui generis* rispetto a quello seguito in contesti più favorevoli.

Le anomalie del caso italiano sono sostanzialmente tre. La prima rimanda al fatto che, nonostante un clima culturale non propriamente favorevole, qui sia stata pubblicata una delle opere in assoluto più raffinate e concettualmente elabora-

te, *Contro-passato prossimo* (1975), all'interno della quale Guido Morselli non esitò ad affermare:

Troppo spesso ciò che ci colpisce, del non-accaduto, è la sua ovvietà, l'urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) "logica delle cose". La cucitura del "contro-passato" sul passato, nel racconto, diventa visibile proprio nel punto dove il congruo e il sensato si sostituiscono all'incongruo e all'insensato, ecc. (Morselli, 2017, p. 121).

La seconda anomalia rimanda poi al fatto che nelle opere allostoriche italiane uno degli scenari di gran lunga prediletti prevede che a vincere la Seconda guerra mondiale sia non la Germania, ma l'Italia. Si tratta di una differenza di non poco conto, specie se si tiene presente che, in virtù di una maggiore aderenza al criterio della plausibilità storica, la letteratura ucronica anglo-americana ha sempre affidato all'Italia un ruolo subordinato rispetto all'alleato nazista. Infine, a differenza del panorama internazionale, in cui l'allostoria non si è mai fatta strumento di revisionismo storico, la produzione ucronica italiana ha tratto origine da contesti culturali legati agli ambienti della destra fascista e – salvo alcuni casi – vi ha mantenuto a lungo stretti rapporti, finendo così per costituire una sorta di ultimo rifugio entro cui la rimodulazione della storia potesse divenire funzionale al bisogno di sfogare un rancoroso desiderio di rivincita contro il mondo moderno. In questo senso non vi è dubbio che, specie se paragonato ai principali esempi della letteratura ucronica internazionale, il cosiddetto "fantafascismo" italiano, contrapponendo alla visione distopica di autori come Sarban, Dick e Harris una visione perlopiù utopica del fascismo, ha rivelato, sul piano culturale, la propria impermeabilità alle grandi questioni poste dal postmo-

dernismo e, sul piano politico, la propria incapacità ad andare oltre la dimensione nostalgica e la retorica del neofascismo italiano.

A partire dai primi Duemila ha nondimeno preso avvio una vistosa inversione di tendenza, che se da un lato ha favorito la fuoriuscita della narrativa ucronica di ambientazione fascista dai più ristretti ambienti della destra nostalgica, dall'altro ha promosso, specie in coincidenza con le celebrazioni per il centocinquantenario dell'Unità d'Italia, sia un rafforzamento delle speculazioni controfattuali dedicate alla vicenda risorgimentale, sia un più diretto coinvolgimento degli storici di professione, tra cui Emilio Gentile, Franco Cardini e Mario Isnenghi (Chessa, 2011).

### *Riferimenti bibliografici*

Carrère, E. (2016) *Io sono vivo, voi siete morti*, trad. it. di F. e L. Di Lella, Milano: Adelphi.

Chesney, G.T. (1985) *La battaglia di Dorking: Ricordi di un volontario*, trad. it. di R. Valla, presentazione e nota bio-critica di C. Pagetti, Milano: Editrice Nord.

Chessa, P. (2011) (a cura di) *Se Garibaldi avesse perso. Storia controfattuale dell'Unità d'Italia*, Venezia: Marsilio.

Clarke, I.F. (1966) *Voices Prophesying War, 1763-1984*, New York: Oxford University Press.

De Turris, G. (a cura di) (2005) *Se l'Italia. Manuale di storia alternativa da Romolo a Berlusconi*, prefazione di F. Cardini, Firenze: Vallecchi.

De Turris, G. (a cura di) (2011) *Altri Risorgimenti. L'Italia che non fu (1841-1870)*, prefazione di P. Granzotto, Milano: Bietti.

Dick, P.D. (2019) *La svastica sul sole*, trad. it. di M. Nati, introduzione e cura di C. Pagetti, postfazione di L. Bruti Liberati, Roma: Fanucci.

Kirkwood, P.M. (2012) “The Impact of Fiction on Public Debate in Late Victorian Britain: The Battle of Dorking and the “Lost Career” of Sir George Tomkyns Chesney”, in *Graduate History Review*, (4) 1, pp. 1-16.

Morselli, G. (2017) *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano: Adelphi.

Nicolazzini, P. (a cura di) (1993) *I mondi del possibile*, Milano: Editrice Nord.

Renouvier, C. (1984) *Ucronia. L'utopia nella storia. Schizzo storico apocrifo dello sviluppo della civiltà europea non come è stato, ma come avrebbe potuto essere* (1876), trad. it. di F. Paris, Faenza: Faenza Editrice.

Rosenfeld, G.D. (2005) *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.

Rosenfeld, G.D. (2019) *The Fourth Reich. The Specter of Nazism from World War II to the Present*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sarban, (2015) *Il richiamo del corno*, trad. it. di R. Colajanni, con una nota di M. Codignola, Milano: Adelphi.

Singles, K. (2013) *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*, Berlin and Boston (Ma.): de Gruyter.

Squire, J.C. (a cura di) (1999) *Se la storia fosse andata diversamente. Saggi di storia virtuale* (1931), prefazione di S. Romano, a cura di G. De Turris, trad. it. di M. Frassi, Milano: Corbaccio.



# Per un atlante delle distopie mediali: coordinate, traiettorie, occorrenze

PAOLO CARELLI<sup>1</sup>, MATTIA GALLI<sup>2</sup>, MASSIMO SCAGLIONI<sup>3</sup>,  
ANNA SFARDINI<sup>4</sup>

**Abstract.** *For an atlas of dystopian storytelling: coordinates, trajectories, occurrences.* This chapter illustrates the fundamental coordinates that are the basis of the Atlante delle distopie mediali (*Atlas of dystopian storytelling*). The specific objective of the Atlas is to analyze the media narratives developed during the first twenty years of the 2000s and to highlight the reference models, the continuity or discontinuity with respect to the twentieth century narratives, systematically mapping audiovisual materials (in particular films, tv series and video games). The Atlas aims to restore the variety of dystopian themes, taking into account both cultural specificities and any elements of transversality and analogy. The classification is carried out mainly according to two criteria: first, the thematic area that emerges as prevalent in the dystopian narrative; secondly, the cultural-linguistic context in which the dystopian narrative is elaborated. Under the first profile, there are six major thematic areas in which the narratives are divided: i) natural

---

<sup>1</sup> Paolo Carelli, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ce.R.T.A. (Centro di ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi), paolo.carelli@unicatt.it.

<sup>2</sup> Mattia Galli, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ce.R.T.A. (Centro di ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi), mattia.galli1@unicatt.it.

<sup>3</sup> Massimo Scaglioni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ce.R.T.A. (Centro di ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi), massimo.scaglioni@unicatt.it.

<sup>4</sup> Anna Sfardini, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ce.R.T.A. (Centro di ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi), anna.sfardini@unicatt.it.

disasters, ii) epidemics and health emergencies, iii) migration, iv) conspiracy theories, v) crisis of democratic societies, vi) relationship between human and technology. Under the second profile, relating to the context in which the narrative emerges, the Atlas considers two levels of analysis: a) the places of production, with six geographical macro-areas (North America, South America, Europe, Nordics, Middle East, Asia-Pacific); b) the places of the setting.

**Keywords:** dystopias; popular culture; TV series; videogames; movie.

### 1. *Perché un atlante?*

Studiare i contenuti audiovisivi contemporanei significa confrontarsi con uno scenario complesso e variegato di titoli, temi, ambientazioni e temporalità di cui si nutrono con successo le produzioni di diversi Paesi, da quelli più tradizionalmente forti nella produzione, come Usa e Regno Unito, a quelli che, a partire dal nuovo Millennio, stanno contribuendo al rinascimento della serialità europea, come Germania, Francia, Spagna, Italia (Barra, Scaglioni, 2021), fino a comprendere realtà emergenti capaci di generare fenomeni di successo globale come la Corea del Sud (pensiamo al pluripremiato film *Parasite* del 2019 o alla serie *Squid Game* del 2021). In questa sovrabbondanza di contenuti, le narrazioni distopiche proposte nei prodotti audiovisivi – dai film alle serie televisive, fino ai videogiochi – costituiscono una parte rilevante dell’offerta, come dimostrano tanto la numerosità di titoli che impiegano l’elemento distopico come espediente narrativo, quanto il favore di pubblico che ottengono. Già nel corso del Novecento, soprattutto in ambito letterario e cinematografico, non è raro trovare racconti distopici che si sono fissati in modo indelebile nell’immaginario collettivo (da *Fahrenheit 451* del 1966 a *A Clockwork Orange* del 1971, per citare due note trasposizioni cinematografiche di altrettanto noti romanzi).

Come mai, allora, sviluppare un atlante mediale delle distopie incentrato sulle produzioni audiovisive del nuovo Millennio? Cosa ci può dire un'analisi di questi specifici contenuti rispetto alla stretta attualità o, anche più in generale, alla nostra realtà contemporanea? La risposta, che è anche l'impostazione teorica di fondo, deriva dalle riflessioni sviluppate nell'ambito dei *media studies* circa il ruolo delle rappresentazioni mediali nel definire gli immaginari contemporanei sociali, culturali, politici. Grazie al successo globale della cosiddetta "terza golden age" della serialità televisiva, si è reso evidente come le serie riescano a farsi specchio e indicatore dei dibattiti che attraversano le società, a far capire come va il mondo e le sue emozioni (Moïsi, 2017). Più in generale, la stretta relazione, se non una sorta di corrispondenza biunivoca tra realtà e finzione ha reso i contenuti audiovisivi un riflesso della società e uno strumento di riflessione sulla società (Grasso, Penati, 2016); viceversa, coloro che agiscono nella società sono portati a relazionarsi sempre più spesso al racconto seriale, prendendone spunto o citandolo espressamente: è il caso, ad esempio, della serie *The Handmaid's Tale* che ha ispirato in più occasioni, dal 2017 al 2020, gruppi di manifestanti anti Trump a sfilare a Los Angeles e Washington abbigliati come le ancelle della serie in segno di protesta contro la *Planned Parenthood*; ancora, si pensi alla serie norvegese *Occupied* (2015), che ha anticipato l'attualità mettendo in scena uno scenario geo-politico complesso in cui la Confederazione russa decide di occupare militarmente la Norvegia per ragioni di conflitto energetico. Proprio il racconto distopico, come nei due casi appena citati, risulta apparire più attuale che mai, confermando la sensazione diffusa che il presente disegni talvolta scenari effettivamente distopici in cui realtà e finzione sembrano scambiarsi di posto costantemente. Così, la presenza dell'elemento distopico tanto ricorrente nei contenuti audiovisivi del nuovo Millennio

costituisce agli occhi del ricercatore una spia e, insieme, un'occasione di studio del clima sociale, culturale e politico attraversato dal primo ventennio del secolo: ambientazioni apocalittiche, crisi sanitarie, climatiche, politiche, conflitti mondiali, lotte per la sopravvivenza raccontano un futuro incerto, riscrivono il passato o delineano un presente parallelo, offrendo sostanza narrativa, stilistica ed estetica a una serie di paure, riflessioni disincantate, avvertimenti che si insinuano nel pensiero contemporaneo ponendo domande sul destino di domani. La narrazione distopica, infatti, intrattiene un forte legame con la realtà, dal momento che l'impulso distopico sprigiona la sua capacità immaginifica quando si interessa della disarmonia tra l'individuo e il mondo: è questa crisi che porta a guardare e valutare criticamente il passato e il presente come condizione necessaria per ogni riflessione autentica sul futuro (Slawek, 2012). Se il compito delle narrazioni distopiche è di proiettare in un futuro apocalittico ciò che è avvenuto nel passato (Giuliani, 2015), se ne deduce che la caratteristica imprescindibile della distopia è quella di essere "storicamente radicata", una sorta di monito su una serie di sofferenze ignorate della società (Rocchi, 2020), con la funzione sociale di esprimere una istanza etica di modificare o intervenire su un disastro annunciato (Muzzioli, 2007). Alle narrazioni distopiche, dunque, è assegnata la capacità di suggerire quadri di riflessione sulle società contemporanee, sulle geografie politiche e culturali, mettendo in guardia dai potenziali (o concretissimi) rischi del nostro presente.

## *2. Le coordinate del progetto*

Quanto appena detto esplicita ulteriormente il presupposto teorico alla base dell'atlante delle distopie, ossia che l'analisi

della produzione culturale, della cultura mediale e della cultura popolare, e qui nello specifico delle rappresentazioni distopiche, permetta sia di fare emergere dinamiche sociali e culturali più ampie, sia di mettere in luce discorsi, paure, problemi e contraddizioni in relazione alle incertezze sul futuro, come anche in riferimento ai traumi e ai rivolgimenti del passato in chiave di rielaborazione della memoria. È questa la traiettoria di analisi che ha guidato la costruzione dell'atlante sulle distopie<sup>5</sup>, con l'obiettivo specifico di analizzare le narrazioni medial elaborate nel corso del primo ventennio del Duemila, relative alle rappresentazioni del passato o del futuro, evidenziandone modelli, matrici di riferimento, livelli di continuità o discontinuità rispetto ai racconti espressi dal Novecento<sup>6</sup>. Si tratta, in sostanza, di una mappatura sistematica di taglio *desk* dei materiali audiovisivi (in particolare film, serie e videogiochi) finalizzata alla costruzione di una *repository* di narrazioni distopiche prodotte nel corso degli anni Duemila. L'atlante mira a restituire la varietà e la molteplicità delle tematiche distopiche, esplorando sia le specificità culturali delle singole narrazioni sia eventuali elementi di trasversalità e analogia che le possono legare tra loro, ad esempio rispetto alle aree linguistiche di riferimento o per altri elementi di natura storica, sociale o culturale. Pertanto, la

---

<sup>5</sup> L'elaborazione dell'Atlante delle distopie si colloca nell'ambito della ricerca *Lo scontro delle narrazioni. La rappresentazione del futuro nella cultura popolare e nei media tradizionali e il suo utilizzo politico*, finanziata dall'Università Cattolica del Sacro Cuore (Progetto d'interesse di Ateneo 2020), Principal Investigator Damiano Palano.

<sup>6</sup> L'atlante delle distopie medial, che prevede una mappatura continua e l'aggiornamento dei titoli nuovi nel database, è consultabile al sito <https://www.unicatt.it/atlanteditopiemedial>. Al momento in cui si scrive l'Atlante raccoglie 250 schede prodotto.

prima coordinata alla base dell'atlante è stata quella tematica, volta a definire gli ambiti privilegiati delle narrazioni distopiche: sono emerse sei grandi aree tematiche che accendono, talvolta unicamente, più spesso in sinergia con una seconda, il racconto in chiave distopica. Si tratta di: catastrofi naturali, epidemie ed emergenze sanitarie, migrazioni, teorie cospirazioniste, crisi delle società democratiche, rapporto tra umano e tecnologia. L'attivazione dell'una o dell'altra area dipende per larga parte dal Paese di riferimento in quanto l'elaborazione mediale e culturale si lega necessariamente allo specifico contesto nel quale la narrazione emerge: l'immagine dell'atlante rinvia proprio alla scelta di valorizzare come seconda coordinata di riferimento per la mappatura dei contenuti le loro caratterizzazioni geografiche. Due i livelli di analisi: i luoghi della produzione<sup>7</sup> e i luoghi dell'ambientazione proposti nelle rappresentazioni. Analogamente, la coordinata temporale analizza le narrazioni distopiche rispetto ai tempi della produzione (l'anno di messa in onda) e a quelli che strutturano la rappresentazione. Ad esempio, l'utilizzo del tempo è un espediente fondamentale nei racconti ucronici che immaginano percorsi della storia diversi da quelli reali (come nei noti casi di *The Man in the High Castle* o di *The Plot Against America*). Le storie parallele intrecciano passato e futuro ma il referente rimane sempre il qui e ora dell'umanità, un presente a continuo rischio di deriva apocalittica dal momento che ogni distopia presenta delle risonanze con il mondo fuori dallo schermo, rappresentandone sempre una sua possibile degenerazione.

---

<sup>7</sup> In particolare, sono sei le macro-aree geografiche di provenienza prese in considerazione: Nord America, Sud America, Europa, Nordics, Middle East, Asia-Pacific.

### 3. I percorsi mediali della distopia: adattamenti e transmedialità

Uno dei tratti distintivi dell'Atlante e, più in generale, delle produzioni audiovisive a tema distopico è indubbiamente quello della transmedialità e intermedialità, da intendersi come la propensione a espandere universi narrativi lungo differenti forme e linguaggi mediali, tradizionalmente da romanzi verso prodotti audiovisivi (Bruhn, Gjelsvik e Hanssen, 2013). Nell'industria contemporanea, peraltro, quella degli adattamenti da prodotti mediali pre-esistenti (Wells-Lassagne, 2017) rappresenta una tendenza crescente e un'opportunità di sviluppo di processi creativi tipica del periodo della "complex TV" (Mittell, 2015), oltre che un consolidato modello di *commissioning* (Holdaway, Penati e Sfardini 2021, p. 43). Una fetta rilevante dei prodotti mediali che compongono l'Atlante è caratterizzata proprio da tale ricorso alla transmedialità e all'adattamento di opere circolanti in altre forme. Già film di inizio millennio come *A.I. – Artificial Intelligence* (2001) o *Minority Report* (2002), considerati capisaldi della rappresentazione contemporanea delle distopie nell'audiovisivo, condividevano il legame con una matrice originaria di riferimento. Tale tendenza si è arricchita e consolidata negli anni successivi, saldando percorsi di transmedialità complessi e originali. Il caso di maggior successo è rappresentato da *The Walking Dead*, la cui natura intertestuale si manifesta in molteplici direzioni di espansione ed estensione (Holdaway e Scaglioni, 2017): tratta dal fumetto di Robert Kirkman, la serie è tra le narrazioni distopiche più longeve e popolari degli ultimi decenni, capace inoltre di allungare il proprio ciclo di vita attraverso la creazione di un vero e proprio franchise transmediale comprendente spin-off seriali (come *Fear the Walking Dead*), web-series, videogiochi. Un percorso analogo è quello della serie

*Watchmen* (2019): ispirata ai racconti a fumetti di Alan Moore, commercializzati negli anni Ottanta, il prodotto ha visto dapprima tentativi di adattamenti cinematografici, per concretizzarsi poi in un videogioco derivato, in un prequel fumettistico e infine nella serie tv ideata da Damon Lindelof per HBO. Sempre dall'universo del fumetto (in particolare dalla graphic novel francese *La Transperceneige*) derivano il film e la successiva serie tv *Snowpiercer* del regista sudcoreano Bong Joon-ho. Tuttavia, è in particolare il mondo della letteratura a fornire il materiale più significativo agli adattamenti audiovisivi grazie anche a maestri del genere come Philip K. Dick, con il già citato *Minority Report* (film e omonima serie del 2015), ma anche con il successo *The Man in the High Castle* (2015-2019), arrivata a quattro stagioni, oppure con scrittori di fama internazionale come Philip Roth e il suo *Il complotto contro l'America* del 2004, che ha ispirato l'omonima serie tv (2020), o ancora *The Handmaid's Tale* (2017-), quattro stagioni tratte dal romanzo di Margaret Atwood del 1985. In diversi casi, gli adattamenti si fondano su racconti di tipo ucronico, dove cioè si immagina un corso degli eventi storici differente da quello reale, e che nella letteratura trova terreno particolarmente fertile per poi essere esteso ad altre forme di narrazione.

#### 4. *Fratture e conflitti nei racconti distopici: tre linee di rottura*

Da una prima mappatura dei prodotti audiovisivi, appare evidente la divaricazione tra due principali campi simbolici entro cui si collocano i racconti mediali distopici della contemporaneità, individuata da Trotta e Sadri (2020, p. 2): da un lato, quei mondi al collasso in cui gli esseri umani si muovono sullo sfondo di catastrofi climatiche, pandemie o guerre nu-

cleari, e dall'altro quelli in cui il controllo e la sorveglianza sono portati fino a inquietanti ed estreme conseguenze al punto da spogliare l'umanità di ogni residuo di libertà e autonomia. Si tratta di una visione ampia e larga del concetto di "distopia", quasi una sorta di "termine ombrello" che raccoglie tutti quei racconti che, da modi e prospettive diversi, portano avanti "una visione tenebrosa di una società terribile" (Maziarczyk, 2011, p. 47), e che ci consente di articolare non solo gli ambiti opportunamente individuati per la costruzione dell'Atlante, ma al contempo di indagare una serie di macrotematiche trasversali che si manifestano secondo modalità tipiche del conflitto, linee di demarcazione nel solco del concetto di "distopia critica" (Baccolini e Moylan, 2013) orientata a imprimere un cambiamento. Si delineano così come prevalenti almeno tre dinamiche conflittuali, specifiche linee di frattura che disegnano universi possibili, limiti e confini che contribuiscono a costruire visioni drammaticamente estremizzate ed esasperate della società.

#### 4.1 Il superamento del limite nella dialettica reale/virtuale

Un primo tema trasversale riguarda l'impatto della tecnologia nelle società contemporanee e nelle relazioni tra gli individui e la costante tensione tra reale e virtuale che l'accompagna. A emergere con particolare evidenza lungo questa frattura è il concetto di "limite". In quanto "rappresentazione dei limiti dell'umanità" (Czigányik, 2016, p. 33), la narrazione distopica trova nella tecnologizzazione dei rapporti umani e nei relativi esiti un terreno naturale e fecondo. In questo ambito, è possibile distinguere tra limite interno e limite esterno, con riferimento all'impatto delle evoluzioni della tecnologia rispetto ai corpi e alle relazioni. Il "limite interno" fa riferimento a quelle narrazioni mediali che, pur ambientate in mondi futu-

ri – o più semplicemente possibili “presenti paralleli” (Giuliani, 2016) – non presentano apparati politici ed economici totalitari nel loro uso della tecnologia; al contrario, il conflitto si manifesta in una relazione orizzontale ed egualitaria tra il dispositivo tecnologico e l’individuo. È il caso, per esempio, di prodotti come le serie antologiche britanniche *Black Mirror* (2011-) e la meno nota *Electric Dreams* (2017), che in diversi episodi pongono al centro proprio gli effetti delle relazioni umane di fronte alle innovazioni tecnologiche, dalla realtà virtuale alle limitazioni della libertà umana come nel caso dell’episodio *Arkangel* della serie *Black Mirror* (4x02), in cui una madre ansiosa fa inserire un chip nel cranio della figlia per poterla controllare e orientare le sue scelte e i suoi consumi.

Dall’altra parte, troviamo il tema della tecnologia declinato nella forma del “limite esterno”, ovvero la rappresentazione di società in cui l’intera umanità è irrimediabilmente soggiogata al dominio degli apparati tecnologici. Si tratta di un approccio che trova vasta tradizione nel cinema, a partire da successi come *Blade Runner* (1982) e *Matrix* (1999), e che alimenta spesso universi creativi ancillari nelle forme di prequel, sequel o costruzione di saghe. Nella serialità, questo limite esterno si declina intorno al superamento di alcuni limiti umani corporei; un caso, in questo senso, è rappresentato da *Altered Carbon* (2018-20), serie statunitense che descrive un mondo in cui la tecnologia è in grado di soppiantare la morte, permettendo agli esseri umani di trasferire la propria identità da un corpo all’altro quando questo cessa di funzionare. Oppure, si pensi al caso di *Westworld* (2016-), serie di HBO in cui un parco divertimenti ispirato al vecchio Far West consente ai visitatori di interagire con umanoidi che hanno fattezze umane e vivono senza la piena coscienza di essere solamente uno strumento di divertimento per gli avventori. In

entrambi i casi citati, uno degli elementi di fondo riguarda le differenze sociali, dal momento che solo la fetta di popolazione più agiata può disporre a proprio piacimento dei benefici consentiti dalla tecnologia.

Si tratta di un nodo centrale nei racconti distopici che ci introduce alla seconda linea di frattura conflittuale che emerge dalle narrazioni più recenti: quella della divisione tra élite e popolo.

#### 4.2. Élite vs. popolo: l'exasperazione delle disuguaglianze sociali

La spaccatura delle società in due poli estremi rafforza una lettura critica del tema delle disuguaglianze contemporanee e, allo stesso tempo, alimenta una visione disarticolata delle classi sociali e della concentrazione del potere, con una parte sempre più ristretta e sempre più privilegiata contrapposta a una vasta massa di gente disagiata e in condizioni di subalternità. Nella grande maggioranza dei prodotti audiovisivi distopici più recenti, tale contrapposizione emerge come esito di eventi catastrofici che modificano gli assetti naturali e le composizioni sociali preesistenti. È il caso, per esempio, di *Snowpiercer* (film del 2013 e serie tv prequel del 2020), ambientato nel 2031, in cui a seguito di una serie di esperimenti falliti per sconfiggere il riscaldamento globale il mondo si è trasformato in un deserto di ghiaccio e l'unica via di salvezza è rappresentata da un treno che viaggia in moto perpetuo intorno alla Terra. Ma ciò che potrebbe sembrare uno strumento di salvezza dell'umanità finisce, in realtà, per riprodurre al proprio interno i meccanismi della società capitalista, con i vagoni di testa occupati da persone abbienti (con qualunque tipo di privilegio) e i vagoni restanti occupati da persone in condizioni estreme i cui tentativi di ribellione vengono co-

stantemente sorvegliati e repressi. La divaricazione tra élite e popolo è spesso emblemizzata in termini visivi e oggettivi: ne *La barriera* (titolo originale: *La Valla*), serie spagnola del 2020, a seguito di un virus che ha decimato la popolazione e portato alla sospensione del regime democratico, una Madrid spettrale del 2045 è divisa in due da un muro che separa appunto la parte più piccola della società, detentrica del potere, e il resto della popolazione in condizioni di indigenza.

### 4.3. Conflitti (e ricomposizioni) generazionali

Una terza linea conflittuale che alimenta le narrazioni distopiche riguarda divisioni di tipo generazionale: è, infatti, possibile osservare come la rappresentazione di società estremamente conflittuali sotto questo punto di vista sia in costante crescita. Il tema delle generazioni e del loro ruolo di fronte a scenari distopici o post-apocalittici può declinarsi in diverse modalità. In primo luogo, si registra la rappresentazione di mondi che vengono privati della dimensione (e del conflitto) generazionale: da un lato, nella forma della cosiddetta “childless dystopia” (Sargisson, 2013), ovvero di mondi senza bambini e dall’altro nella forma della “adultless dystopia”, ovvero di mondi senza adulti. La “childless dystopia” si declina principalmente intorno al tema dell’infertilità e della riproduzione (Rocchi, 2020), come ben esemplificato da serie quali *The Lottery* (2014) e, soprattutto, *The Handmaid’s Tale* (2017-), adattamento del romanzo di Margaret Atwood dove s’immagina un futuro in cui a causa dell’inquinamento il tasso di fertilità è crollato e un regime teocratico totalitario strappa le poche donne fertili rimaste, ribattezzate “Ancelle”, ai propri affetti per indirizzarle verso famiglie elitarie con lo scopo di garantire la nascita dei figli. Al contrario, i mondi senza adulti nella serialità distopica agiscono come strumenti di avvertimento e spavento, evocando socie-

tà private della gerarchia e della trasmissione generazionale; è il caso dell'italiana *Anna* (2021), tratta dal romanzo di Nicolò Ammaniti, in cui la bambina protagonista viaggia in una Sicilia decimata da una virus che ha eliminato gli adulti, e cerca di proteggere se stessa e il fratellino da una banda di ragazzini rivale, oppure della statunitense *The Society* (2019), ispirata alla fiaba *Il pifferaio di Hamelin*, che racconta di un gruppo di adolescenti costretti a lasciare la città a causa di uno strano odore e che al loro ritorno non trovano più i genitori nelle rispettive case. Inizia così per loro un percorso di riorganizzazione dell'ordine sociale intorno a nuovi valori, regole, ruoli. Tuttavia, le dinamiche generazionali all'interno delle produzioni audiovisive distopiche possono assumere anche forme differenti, specificamente legate alla dimensione familiare; anche in questo caso, assistiamo a declinazioni differenti. Da un lato, dispositivo chiave sembra essere quello dei percorsi di allontanamento o riavvicinamento tra membri di una stessa famiglia di generazioni differenti: come già nella letteratura (si pensi al caso emblematico de *La strada* di McCarthy), gli sfondi apocalittici e distopici ridisegnano i rapporti tra familiari, in particolare tra genitori e figli. La rappresentazione oscilla nella tensione tra la dimensione dell'isolamento (*Hanna*, 2019) e della "scoperta", del viaggio alla ricerca del familiare perduto, nel più classico riferimento alla categoria della "migrazione", come nella serie statunitense *Lovecraft Country – La terra dei demoni* (2020), ispirata ai racconti del genere horror di H.P. Lovecraft, in cui assistiamo alla storia di un giovane afroamericano che attraversa l'America segregazionista degli anni Cinquanta alla ricerca del padre scomparso, oppure come in *Sweet Tooth* (2021), dove un virus ha creato un mondo in cui i bambini nascono metà umani e metà animali e tra questi il protagonista Gus (bambino con corna da cervo) che, dopo aver vissuto da isolato nel bosco, parte insieme a un anziano vagabondo alla

ricerca della madre, segnando così anche inedite forme di collaborazione tra generazioni e di superamento dei meccanismi delle società *childless* e *adultess*. Infine, i conflitti familiari appaiono in prodotti audiovisivi in cui la società distopica ha inevitabili riflessi sulla dimensione privata delle persone: un caso curioso e significativo, in questo senso, è quello di *Years and Years* (2019), serie britannica dalle venature comedy in cui assistiamo alle ripercussioni che uno scenario variamente distopico (guerre nucleari, invasione dell'Ucraina da parte della Russia, tecnologie che trasformano le relazioni umane, crisi delle democrazie moderne) provoca su un'ordinaria famiglia di Manchester, modificando nel profondo i loro rapporti e la loro percezione delle catastrofi sociali.

##### *5. Game over: la distopia nell'industria videoludica contemporanea*

Come per la letteratura, il cinema e la serialità televisiva, anche il settore videoludico è stato soggetto a una “svolta distopica” (Wojtyna, 2018, p. 171) che ha portato i giocatori a immergersi più frequentemente e a interagire con le logiche e le strutture della distopia (Schultzke, 2014, p. 327).

Sebbene tematiche distopiche siano presenti, più come elementi di *gameplay* che come reali componenti narrative (Atkins, 2003), già in *arcade* come *Bionic Commando* (1987), è in un decennio ricco di innovazioni come gli anni Novanta (Nielsen, Smith, Barr, 2019, p. 87) che iniziano a farsi largo i primi veri videogiochi distopici, mentre la nascita del filone distopico moderno è solitamente ricondotta a soprattutto che innovano i canoni del genere e creano l'inedita sensazione di “un mondo vivo integrato nel *gameplay*” (Nielsen et al, 2019, p. 99) come *Deus Ex* (2000) e, soprattutto, *Half-Life 2* (2004).

L'avvento della settima generazione di console domestiche (Playstation 3, Xbox 360, Nintendo Wii) coincide con l'uscita di alcune delle distopie videoludiche più note e celebrate, come la saga di *BioShock* (2007-2013), *Fallout 3* (2008) e *Fallout New Vegas* (2010), *sequel e reboot* della serie per PC degli anni Novanta. Una mitologia complessa e la presenza di possibili finali alternativi influenzati dalle scelte compiute nel corso della storia rappresentano i principali punti di innovazione dei titoli sopracitati (Schultzke, 2014, p. 326), una caratteristica adottata anche dalle recenti produzioni con progressione narrativa non lineare come *Detroit: Become Human* (2018).

Focalizzandosi sulle principali caratteristiche della distopia videoludica contemporanea, si può notare come la produzione di titoli distopici, grazie anche alla disintermediazione avviata dalle piattaforme digitali e la diffusione di strumenti semi-professionali per la realizzazione di videogiochi (Bittanti, 2017, p. 286), sia diventata pratica comune anche in contesti lontani dai grandi poli della produzione videoludica. Strettamente legato al versante commerciale è il ricorso ad IP già esistenti per abbassare i rischi di impresa nella realizzazione e distribuzione del videogioco. Le distopie videoludiche adattano spesso materiale narrativo pre-esistente, così come altrettanto frequenti sono i titoli che si configurano come espansioni di universi narrativi introdotti, per esempio, da pellicole cinematografiche (*Enter the Matrix*), innescando così le logiche tipiche dei *franchise* transmediali (Jenkins, 2006, p. 93).

Dal punto di vista dei generi, il videogioco distopico si declina in diverse tipologie: lo soprattutto in prima persona (strutturato sia "verticalmente", dunque con una rigida suddivisione in livelli, come in *Call of Duty: Modern Warfare*, che "orizzontalmente", con una maggiore libertà di scelta nelle missioni, come nel caso di *Borderlands*); l'avventura *open world* in terza persona (*Horizon Zero Dawn*); l'*action RPG* (*Hyper Light*

*Drifter*); il *survival horror* (*Resident Evil*); l'avventura grafica strutturata intorno a *quick-time-event*<sup>8</sup> che può essere anche suddivisa per episodi (*The Walking Dead: The Game*). Le distopie videoludiche contemporanee attivano molteplici ambiti distopici declinati secondo diverse coordinate. Le catastrofi naturali, così, possono assumere forme che vanno da apocalittici terremoti (*I am Alive*) fino a disastri nucleari (*Fallout*). Sono frequenti titoli incentrati sul complesso rapporto tra umano e tecnologia, dimensione entro cui si situano le tematiche relative al post-umano e al transumanesimo (*Cyberpunk 2077*; *Detroit: Become Human*), su epidemie, rappresentate sia come diffuse emergenze sanitarie (*Tom Clancy's The Division*) che nella popolare forma della "apocalisse zombie" (*Days Gone*) e sulla crisi dello stato democratico occidentale. Quest'ultima categoria distopica risulta ricca di sfumature e raccoglie titoli incentrati sull'occupazione del territorio nazionale da parte di potenze straniere (*Homefront*) o bellicosi invasori alieni (*Resistance*), la creazione di stati totalitari (*Mirror's Edge*) o di mondi in cui l'ordine democratico è messo in pericolo dalla sorveglianza di massa dei cittadini (*Watch Dogs*). Un ambito distopico che sta lentamente guadagnando spazio nella produzione videoludica, soprattutto sul versante *indie*, è quello relativo alle tematiche legate alle migrazioni di massa, che trovano nel simulatore giapponese *Papers, Please* (2013) il capostipite e uno degli esperimenti videoludici più originali dell'ultimo decennio.

---

<sup>8</sup> I *quick-time-event*, o *QTE*, richiedono al giocatore di premere una sequenza di tasti visibile su schermo in un limitato lasso temporale, mettendo così alla prova la sua reattività. Si tratta di un espediente usato soprattutto dalle avventure grafiche e riportato sulle scene, dopo anni di uso molto limitato, dai titoli sviluppati da *studios* come Telltale Games e Quantic Dream.

Il rapporto tra spazio e tempo si presenta spesso complesso nella produzione videoludica distopica (sul rapporto tra videogiochi e dimensione temporale si veda Hanson, 2018). Accanto a un gruppo di titoli con una precisa scansione temporale, collocati spesso in un futuro prossimo scandito con grande rigore, e in cui si ricostruiscono all'interno del mondo di gioco luoghi realmente esistenti (*The Last of Us*), sono comuni titoli ambientati in mondi puramente di fantasia (*Jak II*) oppure in luoghi e temporalità non specificate (*To the Moon*). Una categoria a parte è costituita dalle ucronie, che si sviluppano intorno a linee temporali alternative legate a macro-eventi storici, come la vittoria della Seconda Guerra Mondiale da parte delle potenze dell'Asse ipotizzata nel *reboot* del 2014 del FPS *Wolfenstein*.

### Riferimenti bibliografici

Atkins, B. (2003) *More than a game. The computer game as a fictional form*, Manchester: Manchester University Press.

Baccolini R. e Moylan, T. (eds.) (2013), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York-London: Routledge.

Barra, L. e Scaglioni, M. (eds.) (2020) *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*, London-New York: Routledge.

Bittanti, M. (2017) *Fare videogiochi non è un gioco da ragazzi*, in Di Chio, F. (a cura di), *Mediamorfosi 2*, Milano: RTI.

Bruhn, J., Gjelsvik, A. and Hanssen, E.F. (eds.) (2013), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London-New York: Bloomsbury.

Czigányik, Z. (2016), "Utopia & Dystopia on the Screen", in Jászay, D. e Velich, A. (eds.), *Film and Culture*, Budapest: ELTE, pp. 30-43.

Di Chio, F. (a cura di) (2017), *Mediamorfosi 2*, Milano: RTI.

- Giuliani, G. (2015), *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Firenze: Le Monnier.
- Grasso, A. e Penati, C. (2016), *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore: Milano.
- Hanson, C.P. (2018) *Game time: understanding temporality in video games*, Bloomington: Indiana University Press.
- Holdaway, D. and Scaglioni, M. (2017), *The Walking Dead. Contagio culturale e politica post-apocalittica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Holdaway, D., Penati, C. e Sfardini, A. (2021), 'Mapping European premium-scripted TV: trends, patterns, and data in an emerging EU market', in Barra, L. e Scaglioni, M. (eds.), *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*, London-New York: Routledge, pp. 33-55.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: where old and new media collide*, New York: New York University Press; trad. it. (2014) *Cultura convergente*, Milano: Apogeo.
- Maziarczyk, G. (2011), 'Huxley/Orwell/Bradbury Reloaded; or, The Campy Art of Bricolage', in Blaim, A. e Gruszevska-Blaim, L. (eds.), *Imperfect Worlds and Dystopian Narratives in Contemporary Cinema*, Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 45-62.
- Mittell, J. (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: New York University Press; trad. it. (2017) *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma: minimumfax.
- Moïsi, D. (2016), *La géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris: Éditions Stock; trad. it. (2017) *La geopolitica delle serie tv. Il trionfo della paura*, Roma: Armando editore.
- Muzzioli, F., (2007), *Scritture della catastrofe*, Milano: Meltemi.
- Nielsen, S.E., Smith, J.H. e Tosca, J.P., (2019) *Understanding Video Games. The Essential Introduction*, London-New York: Routledge.

- Rocchi, M. (2020), 'Il ruolo della distopia nella produzione audiovisiva seriale contemporanea', *Griseldaonline*, 11, pp. 29-40.
- Sargisson, L. (2013), 'Dystopias Do Matter', in Vieira, F. (ed.), *Dystopia (n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 40-42.
- Schultzke, M., (2014), 'The critical power of virtual dystopias', *Games and Culture*, 9(5), pp. 315-334.
- Sławek, T. (2012), 'Utopia of apocalypse: Thinking which changes the world, in Artur Blaim', in Gruszevska-Blaim, L. (ed.), *Spectres of Utopia*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Trotta, J. and Sadri, H. (2020), 'Introduction. Welcome to the Beginning of the End of Everything', in Trotta, J., Filipovic, Z. and Sadri, H. (eds.) *Broken Mirrors. Representations of Apocalypses and Dystopias in Popular Culture*, New York-London: Routledge, pp. 1-14.
- Wells-Lassagne, S. (2017), *Television and Serial Adaptation*, London: Routledge.
- Wojtyna, M., 'Solidarity, Dystopia and Fiction Worlds in contemporary narrative TV series. Beyond Philology', *An International Journal of Linguistics, Literary studies and English Language Teaching*, 62(9), pp. 163-180.

## *Appendice*

### *Dall'Atlante delle distopie medial*

#### Film

##### *Dune*

#### 1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2021

Origine: Stati Uniti, Canada

Genere: avventura, fantascienza, drammatico

Durata: 155 minuti

Casa di produzione: Warner Bros., Legendary Entertainment, Villeneuve Films

Figure professionali: Denis Villeneuve (regia); Eric Roth, Denis Villeneuve, Jon Spaihts (sceneggiatura); Frank Herbert (soggetto); Timothée Chalamet, Rebecca Ferguson, Oscar Isaac, (cast).

Soggetto: Frank Herbert, *Dune*, Chilton Company, Boston 1965; trad. it. (1° ed.) *Dune*, Editrice Nord, Milano 1973

Riconoscimenti: Premi Oscar 2022: Miglior fotografia a Greig Fraser, Miglior colonna sonora ad Hans Zimmer, Miglior montaggio a Joe Walker, Miglior sonoro a Mac Ruth, Mark Mangini, Theo Green, Doug Hemphill e Ron Bartlett, Miglior scenografia a Patricia Vermette e Zsuzsanna Sinos, Miglior effetti speciali a Paul Lambert, Tristan Myles, Brian Connor e Gerd Nefzer

#### 2. Descrizione

Pluripremiato e riconosciuto da più parti come uno dei migliori film del 2021, *Dune* è l'ultimo adattamento in ordine di tempo dell'omonimo romanzo fantascientifico di culto scritto da Frank Herbert, dopo la pellicola di David Lynch del 1984 e

due miniserie televisive (*Dune – Il destino dell’universo* del 2000 e *I figli di Dune* del 2003). Prima parte di un ciclo più ampio, il *Dune* diretto da Denis Villeneuve (già regista di altri *sci-fi* come *Arrival* e *Blade Runner 2049*) rimane molto fedele al materiale letterario di partenza nella narrazione di una futuristica società feudale che combatte per il controllo di una risorsa preziosissima: una spezia in grado di allungare la vita e fornire eccezionali capacità mentali. Ricco di questa sostanza allucinogena, che permette anche a chi l’assume di compiere viaggi interstellari, è il pericoloso pianeta Arrakis, detto anche “Dune” per le sue enormi distese di sabbia contenenti la suddetta “spezia”. L’ambito territorio passa per volere dell’imperatore Shaddam Corrino IV dal controllo della crudele casata Harkonnen – nota per opprimere i Fremen, la guerrigliera popolazione nativa di Arrakis – al Duca Leto Atreides, che si trasferisce sul pianeta insieme alla sua famiglia e alla sua comunità. Il figlio del Duca, Paul, tormentato da sogni premonitori in cui ricorre una ragazza Fremen, viene da alcuni ritenuto un eletto in grado di cambiare le sorti dell’universo. Ignaro del suo destino, si ritroverà al centro di uno scontro tra casate nobiliari e altri insidiosi nemici.

### 3. Ambiti distopici

*Dune*, in quanto narrazione di un futuro basato su un rigido sistema feudale con a capo un imperatore galattico, presenta significativi tratti distopici rintracciabili nella rappresentazione che viene riservata alla politica e alla società. L’umanità vive sotto il dominio oppressivo delle case nobiliari, il cui potere è vincolato al possesso e al controllo della “spezia” di Arrakis, che sostiene a sua volta questo stesso equilibrio. Nel corso della storia, vengono passati in rassegna i fallimenti e le tragedie perpetrate dalla specie umana: genocidio, tirannia, conversione religiosa forzata, sfruttamento coloniale, stagnazione sociale sono pro-

blemi, a volte plurisecolari, a cui gli eroi della saga non sono sempre in grado di offrire soluzioni. Il regista canadese ha descritto *Dune* come un racconto “tristemente profetico: contiene temi come la deriva capitalistica della nostra società, i guasti connessi al cambiamento climatico e i pericoli sottesi allo scontro tra religioni”. La popolazione indigena dei Fremen ha chiare caratteristiche arabe e mediorientali, ma è anche ispirata alla tribù nativa americana dei Quileute, mentre la missione che Paul Atreides è chiamato a compiere è detta nel romanzo “jihad”, riferimento che nel film è stato però modificato in “crociata”. Il sapore profetico, tipico delle narrazioni distopiche, ben si sposa con i sogni anticipatori del protagonista e con le tematiche dell’ambientalismo e delle catastrofi provocate dall’uomo. La causa ecologista è comunque trattata in modo ambivalente, in quanto a una visione scientifica e tecnocratica portata avanti dallo scienziato Liet-Kynes, si contrappone l’ambientalismo misticista e messianico di Paul Atrades.

#### 4. Coordinate spazio-temporali

Le vicende di *Dune* si collocano 24.000 anni nel futuro (26.391 d.C.), andando a coprire, con l’intero ciclo di romanzi, circa 16.000 anni di storia, seppur il sistema di datazione utilizzato sia differente dal nostro e prenda come riferimento la data di formazione della Gilda spaziale (*Before* e *After Guild*), avvenuta nell’equivalente del 16.200 d.C., dal momento che il primo conflitto con uso di energia atomica (la Seconda Guerra Mondiale) è stimato nel 14.255 Before Guild (1945). Il film, tratto dal primo romanzo del 1965, è ambientato nell’epoca dell’impero Atreides (10.196 – 13.724 After Guild), narrata nei primi romanzi. *Dune* è considerato uno degli universi più dettagliati della fantascienza, essendo organizzato in differenti ere e presentando un complesso sistema politico suddiviso in casate maggiori e minori, in una base

della civiltà interstellare (la già menzionata Gilda Spaziale) e in varie popolazioni e sette. Esistono anche differenti pianeti, tra i quali Caladan (patria della Casa Altreides), Giedi Primo (patria della Casa Harkonnen) e Arrakis in cui si svolge quasi tutta la narrazione. Contraddistinto da enormi distese sabbiose, il territorio è ispirato ai deserti mediorientali: le riprese sono infatti avvenute nel deserto di Wadi Rum, in Giordania, dove è stato girato anche il *colossal Lawrence d'Arabia* del 1962.

**Keywords, tag:** fantascienza, colonialismo, ecologismo, feudalesimo, sogno, viaggi spaziali, deserto, droga.

*La terra dei figli*

1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2021

Origine: Italia, Francia

Genere: drammatico, fantascienza

Durata: 120 minuti

Casa di produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Wy Productions

Figure professionali: Claudio Cupellini (regia), Gian Alfonso Pacinotti, Claudio Cupellini, Guido Iuculano (sceneggiatura), Leon de la Vallée, Paolo Pierobon, Maria Roveran, Fabrizio Ferracane, Maurizio Donadoni, Franco Ravera, Valerio Mastrandrea, Valeria Golino, Alessandro Tedeschi (cast).

Soggetto: Gipi, *La terra dei figli*, Coconino Press-Fandango, Bologna 2016.

Riconoscimenti: Bobbio Film Festival 2021: Premio speciale del quotidiano Libertà a Claudio Cupellini; Noir in Festival 2021: Premio Caligari

2. Descrizione

In un mondo segnato da una catastrofe che ha avvelenato il pianeta e ridotto la natalità, un padre e suo figlio cercano di sopravvivere in una palafitta al centro di una laguna. I due conducono un'esistenza fatta di espedienti, violenza e solitudine, costretti dalle brutali circostanze a non fidarsi né a curarsi troppo del prossimo (e nemmeno dei propri sentimenti reciproci). Il tramonto della società ha reso dannosa l'educazione emotiva e superfluo il saper leggere e scrivere: capacità che risultano soprattutto sconosciute a chi è nato dopo la tragedia. Alla morte del padre, il ragazzo – privo persino di un nome – si dimostra interessato a conoscere il suo passato e con esso il giudizio che l'anaffettivo e sprezzante

genitore aveva di lui. Desideroso di scoprire cosa si cela nel diario del padre, il giovane partirà per una pericolosa avventura oltre la “chiusa” del lago alla ricerca di un lettore in grado di decifrare gli scritti. Durante il cammino, incontrerà diversi personaggi, i quali gli faranno conoscere il sopruso, la paura e persino la redenzione, in un viaggio alla riscoperta della memoria e dell’amore. Diretto da Caludio Cupellini e tratto dall’omonima *graphic novel* di Gipi (Gian Alfonso Pacinotti), *La terra dei figli* è una co-produzione italo-francese distribuita in 6 Paesi e presentata fuori concorso al Taormina Film Fest.

### 3. Ambiti distopici

*La terra dei figli* è un film post-apocalittico ambientato in un contesto desolato e putrido, segnato dal pessimismo e della legge del più forte (come testimonia la scena iniziale dello scontro tra il protagonista e un cane, all’insegna del principio *homo homini lupus*). La presenza di non meglio specificati veleni – che avrebbero portato molti genitori a sbarazzarsi dei figli alla nascita – e, più in generale, di una catastrofe ambientale causata dall’operato degli uomini, diventano metafora delle colpe dei padri, oltre che delle paure e dei dilemmi dei genitori moderni. La questione morale di fondo, nelle distopie coming-of-age con protagonisti ragazzini – in cui gli adulti sono assenti o hanno un ruolo marginale o negativo – riguarda quasi sempre il tema della responsabilità del declino. In questo caso, i padri si macchiano di un duplice crimine: non solo quello di aver condotto il mondo alla rovina, ma anche di aver creduto che in una società senza leggi, non fosse più corretto educare le giovani generazioni all’amore verso il prossimo. Il processo di crescita del fanciullo, anche in un universo distopico, non può però esimersi dal rapporto con la dimensione del sentimento: motivo per cui “il Figlio” non

avrà pace finché non recupererà la memoria emotiva “del Padre”. L’importanza della memoria, sotto forma di testo scritto, ricorre anche in un altro titolo distopico italiano dello stesso anno, la miniserie *Anna*, in cui la protagonista bambina deve sopravvivere in un mondo senza adulti, facendo tesoro delle istruzioni contenute nel diario lasciatele in punto di morte dalla madre.

#### 4. Coordinate spazio-temporali

La storia si colloca in un futuro non ben specificato, dopo una catastrofe ecologica che ha decimato la popolazione e inquinato il pianeta. Il territorio dove si svolge la prima parte della narrazione è una laguna dove sono presenti palafitte costruite da alcuni superstiti, che vivono di stenti tramite attività di pesca, caccia, raccolta e baratti. Oltre la “chiusa” del lago, esiste un altro frammento di società, considerato molto più pericoloso e all’interno del quale è bene non fidarsi di nessuno: qui si trova la casa dei malvagi gemelli Matteo e Lorenzo che, noncuranti dei veleni, coltivano la terra e una ex centrale termoelettrica, dove vive un gruppo di cannibali. Il film è girato nell’area del delta del Po, in provincia di Ferrara e nel Polesine, nella laguna di Chioggia e a Porto Tolle.

**Keywords, tag:** diario, memoria, rapporto padre-figlio, società post-apocalittica, solitudine, veleni.

## *New Order*

### 1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2020

Origine: Messico, Francia

Genere: thriller, drama

Durata: 88 minuti

Casa di produzione: Teorema, Les Films D'Ici

Figure professionali: Michel Franco (regia e sceneggiatura), Lorenzo Vigas (produzione esecutiva), Naian González Norvind, Diego Boneta, Mónica Del Carmen (cast)

Riconoscimenti: Leone d'Argento (Mostra Internazionale del Cinema di Venezia 2020)

### 2. Descrizione

Presentato in concorso alla 77° Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, dove si è aggiudicato il Leone d'Argento, *New Order* (*Nuevo Orden*) è il sesto film diretto dal regista messicano Michel Franco.

Marianne e Alan, figli di due ricchi industriali messicani, si preparano a celebrare il loro fastoso matrimonio, anche se nelle strade di Città del Messico ribollono le proteste contro le classi più agiate del paese. Nel mezzo del ricevimento, un gruppo di rivoltosi fa irruzione nella villa delle nozze e uccide numerosi invitati. Marianne riesce fortunatamente ad evitare il massacro, ma viene catturata poco tempo dopo da reparti devianti dell'esercito messicano, che hanno soffocato le rivolte e rapito figli e parenti di ricchi imprenditori locali al fine di chiedere un riscatto. Precipitata in un mondo da incubo, Marianne, e con lei lo spettatore, sarà testimone delle sistematiche violenze del "nuovo ordine" stabilitosi in Messico.

Paragonato a *Parasite*, il film di Franco non ha tuttavia goduto del medesimo successo della pellicola sudcoreana, atti-

rando numerose critiche per la rappresentazione eccessivamente manichea della società messicana e la rappresentazione stereotipata tanto della medio-alta borghesia quanto delle classi operaie.

### 3. Ambiti distopici

*New Order* si sviluppa nel solco del profondo conflitto sociale in atto nella società messicana, dove la ricchezza si concentra nelle mani di un ristretto gruppo di famiglie che esercitano un potere quasi assoluto. Di fronte al divario sempre più accentuato che separa le classi ricche e agiate da quelle più povere, la rivolta sociale sotto forma di violenza generalizzata diventa la naturale conseguenza, così come altrettanto naturale è la repressione di ogni protesta e l'instaurazione di una dittatura militare che, approfittando della situazione di caos, limita le libertà della popolazione messicana per dare vita ad un regime totalitario. Proiettando le vicende narrate in un futuro molto prossimo, Franco intende rimarcare la necessità di risolvere al più presto le profonde diseguaglianze sociali in atto nella moderna società messicana prima che il caos e la violenza si riversino nelle strade del paese.

### 4. Coordinate spazio-temporali

*New Order* si svolge nel 2021, collocandosi dunque in un futuro molto prossimo (il film è uscito nel 2020). Lo scenario dell'azione è la capitale Città del Messico, di cui vengono mostrate tanto le ville dei ricchi industriali messicani quanto i degradati quartieri popolari da cui è partita la rivolta che ha sconvolto gli equilibri del paese.

**Keywords, tag:** conflitto sociale, dittatura, Messico, thriller, totalitarismo, violenza.

## Serie Tv

### *The Handmaid's Tale*

#### 1. Informazioni generali

Anni di uscita: 2017 – in corso

Origine: Stati Uniti

Servizio di messa in onda: Hulu (disponibile in Italia nel catalogo di Timvision e Amazon Prime Video)

Numero di stagioni/episodi: 4/46

Genere: drama

Figure professionali: Bruce Miller (ideatore), Warren Littlefield (produttore esecutivo), Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Yvonne Strahovski (cast)

Soggetto: Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, McClelland & Stewart, Toronto 1985; trad. it. (1° edizione), *Il racconto dell'ancella*, Mondadori, Milano 1988

#### 2. Descrizione

Tratto dall'omonimo best-seller di Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* è una serie televisiva statunitense creata da Bruce Miller, già produttore esecutivo della post-apocalittica *The 100*.

A causa dei preoccupanti livelli di inquinamento raggiunti dal pianeta, il tasso di natalità mondiale è sceso ai minimi storici. Attraverso una serie di attacchi terroristici coordinati nei luoghi del potere americano, un'organizzazione estremista, i "Figli di Giacobbe", rovescia il governo statunitense e proclama la nascita della Repubblica di Gilead, uno stato totalitario e teocratico di stampo vetero-testamentario dove la donna è completamente sottomessa al marito e alle sue volontà. Le donne in età fertile vengono strappate alle proprie famiglie, condotte in campi di detenzione e rieducate come "Ancelle". Le Ancelle vengono successivamente assegnate alle abitazioni

degli alti vertici della Repubblica di Gilead, dove subiscono cicliche violenze sessuali nel corso di cerimonie rituali per dare alla luce dei figli. La protagonista della serie, June Osborne, dopo essere stata rapita dalle guardie di Gilead e essere stata separata dal marito Luke e dalla figlia Hannah, viene assegnata alla residenza del comandante Waterford e della moglie, Serena, una delle donne che hanno plasmato l'ideologia di Gilead. Tra ricordi della vita passata e le vessazioni della nuova società totalitaria, June troverà la forza di opporsi ai suoi aguzzini e si unirà alla rete di resistenza clandestina Mayday con lo scopo di condurre le Ancelle fuori dal violento regime di Gilead e potere infine riabbracciare la sua famiglia.

*The Handmaid's Tale* ha ottenuto grandi riscontri tra la critica di settore (nel 2017 la serie ha vinto cinque Emmy Awards, tra cui quello come migliore serie drammatica) ed è considerata come una delle narrazioni distopiche più significative e iconiche dell'ultimo decennio.

### 3. Ambiti distopici

*The Handmaid's Tale* è uno dei prodotti che meglio ha saputo trasformare paure e ansie dell'epoca contemporanea in un ricco universo narrativo distopico. Accanto ad alcuni elementi di scenario che possono essere ricondotti ad ambiti distopici secondari (le catastrofi naturali legate all'inquinamento ambientale), la serie porta in scena il repentino crollo della democrazia e il passaggio a uno stato totalitario dove ogni forma di libertà individuale viene cancellata. La Repubblica di Gilead presenta numerosi dei tratti tradizionalmente associati allo stato totalitario: una rigida suddivisione in classi sociali (e, più precisamente, una netta divisione tra una classe dirigente dotata di poteri pressoché assoluti e comuni cittadini privati delle più basilari diritti sociali e civili); la de-personalizzazione dell'individuo (ogni classe sociale viene ri-

conosciuta dal titolo e dal suo vestiario); un'efficiente e violenta macchina repressiva (omosessuali, intellettuali e altri credi religiosi sono gli obiettivi primari della repressione attuata dalle forze armate di Gilead); il ricorso alla sorveglianza di massa (l'intera popolazione è posta sotto il costante controllo degli Occhi, la polizia segreta di Gilead), alla delazione e alla tortura per scovare eventuali traditori e strappare confessioni. La serie rilegge la conformazione dello stato totalitario nell'ottica della teocrazia: più che a una vera e propria ideologia politica, sociale o filosofica, infatti, la Repubblica di Gilead si proclama fondata sulla parola di Dio, da cui derivano le sole leggi che l'uomo è tenuto ad osservare. Da una rilettura perversa dei libri biblici nasce anche il nuovo ruolo della donna, completamente sottomessa al marito e privata della possibilità di ricoprire ruoli lavorativi, e delle Ancelle. Queste ultime rappresentano lo stadio finale della de-personalizzazione operata dal regime di Gilead: private del loro nome (le Ancelle assumono il nome del loro padrone di casa preceduto dalla preposizione "Di", a sottolineare il loro esclusivo valore di proprietà) e della loro personalità, le Ancelle sono considerate essenzialmente delle macchine riproduttive al servizio dei loro padroni.

#### 4. Coordinate spazio-temporali

Contrariamente al romanzo di Margaret Atwood, che aveva delle seppur vaghe indicazioni temporali (secondo il dibattito critico, la vicenda si collocherebbe all'inizio degli anni 2000), la serie televisiva di *The Handmaid's Tale* non presenta delle coordinate temporali identificabili, limitandosi a riportare come orizzonte temporale di riferimento un non meglio precisato futuro. La serie è ambientata per buona parte nella Repubblica di Gilead e, soprattutto, nell'area metropolitana di Boston e del New England. Il nome del nuovo soggetto terri-

toriale fa riferimento all'omonima regione montuosa che sorge a est del fiume Giordano e più volte citata nella Bibbia (oltre che in diverse altre opere distopiche: Gilead è anche l'immaginaria patria del protagonista del ciclo de *La Torre Nera* di Stephen King). Alcune scene sono ambientate nelle "Colonie", i territori dell'Ovest americano trasformati in enormi discariche radioattive e meta di esilio per chi contravviene alla legge di Gilead. Alcuni stati (Alaska, Florida, la costa pacifica) sono rimasti fedeli al governo statunitense democraticamente eletto e i vertici politici di Gilead si riferiscono a loro come a "stati ribelli".

Nell'universo narrativo della serie, il Canada è diventato luogo di rifugio per i cittadini in fuga da Gilead, che a sua volta tenta di riallacciare rapporti diplomatici e commerciali con altri paesi (nel finale della prima stagione si fa riferimento alla possibilità di vendere al Messico un gruppo di Ancelle in cambio di viveri alimentari).

**Keywords, tag:** catastrofe naturale, conflitto sociale, crisi natalità, crisi società democratiche, disparità di genere, dittatura, razzismo, teocrazia, totalitarismo.

## *Autonomies*

### 1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2018

Origine: Israele

Canale di messa in onda: Hot 3

Numero di stagioni/episodi: 1/6

Genere: drama, ucronia

Figure professionali: Ori Elon, Yehonatan Indursky (creatori, sceneggiatori), Assi Cohen, Rotem Sela, Shuli Rand (cast)

### 2. Descrizione

Creata da Ori Elon e Yehonatan Indursky, già noti per *Shtisel*, distribuita a livello internazionale da Netflix nel 2018, *Autonomies* è una serie televisiva israeliana trasmessa dal canale via cavo Hot 3, di proprietà di Keshet Media Group. In un presente alternativo, il territorio israeliano è stato scisso in due entità politicamente separate: lo stato laico di Israele, con capitale Tel Aviv, e l'Autonomia Ebraica in Terra Santa, con capitale Gerusalemme e governata dalla corrente ultra-ortodossa degli haredi. I due stati sono separati da mura di acciaio e da una serie di check-point che prevedono controlli serrati per chiunque desideri accedere alla Terra Santa.

Broide è un becchino residente nell'Autonomia e un piccolo contrabbandiere che utilizza i suoi frequenti viaggi in territorio israeliano per importare merci illegali come carne di maiale o libri proibiti dalla legge. Un giorno Broide riceve un'inusuale richiesta dal rabbino a capo dell'Autonomia: rapire una bambina cresciuta a Tel Aviv ma che in realtà sarebbe la nipote del rabbino, fino a quel momento data per morta per un tragico scambio di identità in ospedale al momento della nascita. Dietro le richieste sempre più insistenti del rabbino e le sue minacce, Broide accetterà l'incarico, scatenano

contro la sua volontà reazione a catena che riaccenderà nuovamente il conflitto mai sopito tra l'Autonomia e lo stato di Israele.

Presentata al Festival Séries Mania di Lille nel 2018, *Autonomies* ha ricevuto una buona accoglienza in patria e Keshet ha inserito la serie nel suo catalogo di *scripted format* per possibili rifacimenti internazionali.

### 3. Ambiti distopici

Come rilevato nell'ampio dibattito sulle pagine della stampa locale all'uscita della serie, in *Autonomies* prende corpo uno dei timori più diffusi nella società israeliana contemporanea, ovvero quello di una scissione all'interno della comunità ebraica, un conflitto interno alle diverse anime che compongono Israele e che a cadenza quasi regolare (si pensi, ad esempio, alle tensioni tra governo e i rappresentanti della comunità haredi in merito alla gestione dell'epidemia da Sars Cov-2 in Israele) rischia di sfociare in manifestazioni violente. La divisione tra la "secolarizzata" Tel Aviv e la "tradizionale" Gerusalemme, una dicotomia ormai ricorrente, raggiunge nella serie esiti drammatici con la creazione di uno stato nello stato, l'irrigidimento dei rapporti diplomatici tra le due parti e un sostanziale isolamento degli haredi dalla vita politica, sociale ed economica di Israele.

Nella serie non sono presenti riferimenti alla questione palestinese, sebbene i muri che circondano l'Autonomia ricordino quelli che separano la Striscia di Gaza dal territorio israeliano.

### 4. Coordinate spazio-temporali

*Autonomies* è ambientata in un 2018 alternativo, ventinove anni dopo la guerra civile scatenata dall'estensione del servizio militare anche ai giovani haredi (il tema è ricorrente nel di-

scorso pubblico e politico in Israele e spesso tema di scontro tra lo stato centrale e le minoranze ultra-ortodosse, come nel caso delle violente manifestazioni del 2014) che ha portato alla creazione dell'Autonomia. La serie si svolge tra Tel Aviv, capitale economicamente e tecnologicamente avanzata del "nuovo" stato di Israele, e Gerusalemme, centro dell'Autonomia Ebraica in Terra Santa. L'Autonomia è circondata da altissime mura in acciaio che contribuiscono ad alimentare il senso di isolamento della nuova realtà territoriale.

**Keywords, tag:** conflitto religioso, conflitto sociale, crisi società democratica, fantapolitica, Israele, ucronia.

## *Occupied*

### 1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2015

Origine: Norvegia

Canale di messa in onda: TV2

Numero stagioni/episodi: 3 / 24

Genere: thriller, *political drama*

Figure professionali: Jo Nesbø (ideatore), Henrik Mestad, Eldar Skar, Vegar Hoel (cast)

### 2. Descrizione

Mentre una catastrofe ambientale causata dall'uragano Maria sta devastando la Norvegia, il neoprimo ministro Jesper Berg, leader del Green Party, sull'onda dei consensi annuncia di voler interrompere la produzione di combustibili fossili per evitare un ulteriore riscaldamento globale e di voler rendere il suo paese indipendente dal punto di vista energetico intensificando soluzioni a base di torio al posto del petrolio. Pochi minuti dopo, viene rapito da un commando mentre sta salendo sull'elicottero, davanti agli occhi della sua guardia del corpo Hans Martin Djupvik e del giornalista Thomas Eriksen. Quando viene rilasciato, ha cambiato idea e decide di sottomettersi alle pressioni dell'Unione Europea e accetta un accordo per il controllo del territorio nazionale da parte dei russi. Il popolo norvegese si trova così a convivere con un'occupazione straniera, ignaro delle reali motivazioni, tra un miglioramento generale delle condizioni di vita e un precipitare delle relazioni militari tra i due Stati.

### 3. Ambiti distopici

*Occupied* è una serie che affronta i temi delle crisi ambientale e democratica, attraverso il meccanismo della sospensione

progressiva delle autorità istituzionali riconosciute e dell'occupazione da parte di una potenza straniera. Recupera una vecchia paura del mondo scandinavo, ovvero quella rappresentata dalla “minaccia russa” e introduce un elemento di riflessione inquietante: cosa farebbero le persone se venissero private delle libertà democratiche ma potessero continuare nel loro stile di vita abituale e consolidato?

#### 4. Coordinate spazio-temporali

La serie è ambientata in un futuro prossimo non precisamente identificato, ma estremamente attuale per possibili conseguenze. Le vicende sono ambientate in Norvegia, e anche laddove non esplicitamente indicati i luoghi sono riconoscibili come setting naturali di quel territorio; ciò contribuisce ad alimentare l'idea di una distopia fortemente ancorata a questioni locali, ma rivelatrice di paure e inquietudini di carattere più generale e globale, condivisibili almeno in tutto l'Occidente.

**Keywords/tag:** crisi ambientale, crisi energetica, Russia, occupazione, democrazia.

## Videogiochi

### *Deus ex machina*

#### 1. Informazioni generali

Anni di uscita: 2000 (*Deus Ex*), 2003 (*Deus Ex: Invisible War*), 2011 (*Deus Ex: Human Revolution*), 2016 (*Deus Ex: Mankind Divided*)

Origine: Stati Uniti

Genere: sparattutto in prima persona

Software house: Ion Storm (2000-2003), Eidos-Montréal (2011-)

Piattaforme: Microsoft Windows, macOS, Playstation 2, Playstation 3, Playstation 4, Xbox, Xbox 360, Xbox One, Nintendo Wii U

#### 2. Descrizione

Creata dalla oggi defunta Ion Storm e successivamente sviluppata da Eidos-Montréal, *Deus Ex*, insieme ad *Half-Life*, è la saga che ha rivoluzionato il genere dello sparattutto in prima persona all'inizio del XXI secolo creando un'esperienza di gioco altamente immersiva e una complessa mitologia. I quattro capitoli principali della serie non sono legati dal punto di vista narrativo, condividendo solo l'ambientazione, ovvero una versione futuristica e cyberpunk del pianeta Terra.

In *Deus Ex*, il giocatore controlla JC Denton, un agente alle prime armi della United Nations Anti-Terrorist Coalition (UNATCO), una task force internazionale impegnata nel contenimento della "Morte Grigia", un'epidemia causata da un virus trasportato nell'organismo umano da nanotecnologie e sviluppato da un'organizzazione segreta che intende fare precipitare il mondo nel caos. In *Invisible War*, il protagonista è Alex D, un clone di Denton, che si muove in un mondo segnato dalle conseguenze di una grave crisi economica, soprannominata

“Il Collasso”, e dalla lotta tra le due fazioni opposte della World Trade Organization (WTO), sotto il controllo della società segreta degli Illuminati, e l’Ordine, che propugna invece un’ideologia simil religiosa e anti-transumanista. *Human Revolution* costituisce una sorta di *prequel* e ricostruisce gli eventi che hanno portato al crollo degli stati-nazione e l’ascesa delle grandi corporation internazionali. *Mankind Divided*, invece, è incentrato sulle persecuzioni di tutti gli umani dotato di innesti corporei tecnologici da parte degli Illuminati.

I capitoli principali della saga sono stati accolti con grande favore da parte della critica videoludica internazionale. L’universo narrativo della serie è inoltre arricchito da due *spin-off* per dispositivi iOS, due romanzi e una serie di fumetti pubblicati da DC Comics.

### 3. Ambiti distopici

La serie di *Deus Ex* rappresenta un vero e proprio campionario di distopie, permettendo al giocatore di esplorare un mondo in cui tutti i timori della società post-moderna sembrano avere preso forma. In primo luogo, la serie mostra un mondo in cui i governi nazionali hanno perso qualsiasi forma di potere, soppiantati dalle grandi corporation attive su scala internazionale e da organizzazioni segrete che ordiscono complotti dietro istituzioni di facciata e in cui le divisioni sociali tra i vertici delle grandi aziende e la popolazione sono sempre più nette, permettendo solo ai primi di avere accesso alle cure e ai vaccini per la “Morte Grigia”. In secondo luogo, nella serie trovano ampio spazio tematiche legate ad alcune delle maggiori teorie cospirazioniste degli ultimi anni, portando il giocatore a scontrarsi con i piani occulti di organizzazioni come gli Illuminati o Majestic-12, che hanno infiltrato ogni organo istituzionale del mondo per sottomettere la popolazione ai propri obiettivi ed eliminare ogni possibilità di scelta individuale. Infine, in *Deus*

*Ex* riveste importanza primaria il dibattito relativo al transumanesimo: l'innesto di impianti tecnologici corporei per la creazione di esseri umani evoluti, così come la presenza di intelligenze artificiali senzienti, rappresenta uno dei punti cardine di tutta la serie, esplorando anche le conseguenze di un "Apartheid Meccanico" per cui tutti gli esseri umani "aumentati" sono discriminati e rinchiusi in ghetti nelle zone più degradate delle grandi città terrestri.

#### 4. Coordinate spazio-temporali

La saga "classica" di *Deus Ex* si svolge tra il 2052 e il 2072, mentre i due capitoli *prequel* tra il 2027 e il 2029. La serie pone grande attenzione alla costruzione di scenari realistici e dinamici. *Deus Ex* è principalmente ambientato a New York, sebbene siano presenti sezioni a Hong Kong, Parigi e, soprattutto nell'Area 51. *Invisible War* inizia a Chicago, per poi spostarsi tra Seattle, l'Antartide e l'Egitto, mentre *Human Revolution* si sviluppa tra Detroit, Montreal e Singapore. *Mankind Divided*, infine, porta il giocatore a Praga, Dubai e Londra.

**Keywords, tag:** corporation, crisi stato democratico, cyberpunk, nanotecnologie, sparattutto in prima persona, teoria del complotto, transumanesimo, virus.

## *Resident Evil*

### 1. Informazioni generali

Anni di uscita: 1996 (*Resident Evil*), 1998 (*Resident Evil 2*), 1999 (*Resident Evil 3: Nemesis*), 2001 (*Resident Evil Code: Veronica X*), 2002 (*Resident Evil Zero*), 2005 (*Resident Evil 4*), 2009 (*Resident Evil 5*), 2012 (*Resident Evil 6*), 2017 (*Resident Evil 7: Biohazard*), 2021 (*Resident Evil Village*)

Origine: Giappone

Genere: survival horror, action

Software house: Capcom

Piattaforme: Microsoft Windows, Playstation, Playstation 2, Playstation 3, Playstation 4, Playstation 5, Xbox 360, Xbox One, Xbox X/S, Nintendo 64, Nintendo Gamecube, Nintendo Wii, Nintendo Switch, Sega Saturn, Dreamcast, iOS, Android, Google Stadia

### 2. Descrizione

Tra le più popolari saghe videoludiche dell'epoca moderna, *Resident Evil* ha attraversato numerose generazioni di console domestiche, rivoluzionando i canoni del genere *survival horror*. I primi tre capitoli della serie ruotano intorno alle vicende della Umbrella Corporation, un'azienda attiva nei settori della farmaceutica e delle biotecnologie che ha avviato anche un programma segreto di sviluppo di armi batteriologiche per scopi militari. Uno dei virus artificiali creati dalla Umbrella, il Virus T, fuoriesce dai laboratori dell'azienda e infetta gli abitanti della pacifica cittadina di Raccoon City, trasformandoli in creature simili a zombie. Impersonando diversi personaggi facenti parte delle forze speciali dell'esercito statunitense, il giocatore è chiamato a indagare sui crimini della Umbrella e a contenere l'epidemia causata dal Virus T e dalle sue mutazioni. Nei capitoli successivi, l'azione si sposta da

Raccoon City e dalle vicende dell'Umbrella, imprimendo alla serie anche una svolta *action* che ha progressivamente diviso la *fanbase* del *franchise*. Se *Resident Evil 4* porta il giocatore a scontrarsi con culti neopagani sulle montagne spagnole, i capitoli successivi si spostano in diversi angoli del globo dove organizzazioni clandestine hanno sviluppato nuove versioni dell'originale Virus T. *Resident Evil* rappresenta uno dei pilastri del genere horror videoludico contemporaneo e, oltre alla serie principale, sono stati prodotti numerosi *spin-off* con generi che vanno dallo sparatutto in prima persona fino al RPG, passando per capitoli incentrati solo sulla modalità *online*. Il *franchise* è stato trasposto anche sul grande e piccolo schermo dai sei film sceneggiati da Paul W.S. Anderson e dalla omonima serie Netflix del 2022.

### 3. Ambiti distopici

*Resident Evil* si inserisce all'interno dell'ampio filone di prodotti culturali dedicati alle figure dei non-morti, di cui ha contribuito alla popolarizzazione in ambito videoludico e al loro *revival* in ambito cinematografico (lo sceneggiatore Alex Garland lo cita come fonte di ispirazione primaria per *28 Days Later*). Tema cardine della serie sono le conseguenze del bioterrorismo internazionale e la fuoriuscita, accidentale o programmata, di virus sintetici da strutture di ricerca (nel mercato giapponese, la saga è nota proprio come *Biohazard*) con il relativo impatto sulla popolazione civile. Nel corso della serie, inoltre, viene rivelato come i programmi della Umbrella (e delle numerose aziende dalle fattezze simili che si sono succedute nel corso dei capitoli) siano stati finanziati segretamente dal governo statunitense e di come la compagnia abbia condotto esperimenti su cavie umane, rivelando così un intreccio politico-scientifico dietro le vicende narrate. Nei numerosi capitoli della serie, *Resident Evil* tocca altri ambiti e

tematiche distopiche, come ad esempio l'eugenetica (*Resident Evil 3* rivela come la Umbrella Corporation sia nata con il preciso intento di creare superuomini).

#### 4. Coordinate spazio-temporali

*Resident Evil* si svolge interamente nel tempo presente e le vicende della serie si sviluppano dunque tra il 1998 e il 2021 (nell'ultimo capitolo, *Resident Evil Village*, è presente un *flash-forward* all'anno 2038). I primi capitoli sono ambientati nell'immaginaria Raccoon City, una cittadina situata nell'altrettanto fittizia isolata catena delle Arklay Mountains, presumibilmente situata nel Mid-West statunitense, e distrutta dopo gli eventi di *Resident Evil 3*. I successivi capitoli si spostano in *location* globali che comprendono il continente antartico (*Code Veronica X*), la Spagna (*Resident Evil 4*), l'Africa Subsahariana (*Resident Evil 5*), l'immaginario stato dell'Europa orientale di Edonia (*Resident Evil 6*) e un'altra non meglio precisata *location* dell'Est Europa.

**Keywords, tag:** action, bioterrorismo, eugenetica, franchise transmediale, horror, survival horror, virus, zombie.

*Detroit: Become Human*

1. Informazioni generali

Anno di uscita: 2018

Origine: Francia

Genere: avventura grafica

Software house: Quantic Dream

Piattaforme: Playstation 4, Microsoft Windows

2. Descrizione

Nel 2038, gli androidi sono ormai parte della vita quotidiana. La Cyberlife, un'azienda specializzata nella creazione di futuristici dispositivi tecnologici, lancia frequentemente sul mercato nuovi modelli da destinare a numerose attività, generando al contempo un preoccupante innalzamento della disoccupazione tra la popolazione umana e un diffuso senso di intolleranza verso i nuovi ritrovati tecnologici. Nonostante siano stati progettati per obbedire esclusivamente agli ordini impartiti dai propri padroni, risultano essere sempre più frequenti i casi di "devianza", un fenomeno senza spiegazioni per cui gli androidi iniziano a manifestare emozioni umane. Il giocatore controlla tre androidi nel corso dei numerosi capitoli che compongono la storia: Markus, un androide ingiustamente accusato di omicidio che diventerà in seguito leader di Jericho, una comunità di "devianti" che reclamano pari diritti; Kara, un robot domestico al servizio di un uomo violento e della figlia; Connor, un avanzato androide detective chiamato a collaborare con la polizia di Detroit per risolvere i casi che vedono coinvolti i devianti, in particolare omicidi.

Il gioco è stato prodotto da Quantic Dream, studio francese noto per le sue avventure grafiche (*Fahrenheit*, *Heavy Rain*, *Beyond: Two Souls*) in cui l'arco narrativo viene descritto esclusivamente dalle numerose scelte compiute dal giocatore nel

corso della storia, garantendo così un'elevata longevità nei titoli e la possibilità di accedere a finali multipli.

### 3. Ambiti distopici

*Detroit* mette in scena un futuro prossimo in cui l'Intelligenza Artificiale ha compiuto enormi progressi, permettendo la creazione di androidi intelligenti in grado di svolgere le mansioni assegnate dai loro creatori-patroni umani. La "devianza" viene identificata dalla Cyberlife come un *bug* del software di alcuni androidi, un particolare errore del sistema che causa comportamenti imprevedibili e fuori dai parametri assegnati. La devianza, come il giocatore ha modo di comprendere nel corso della storia, coincide con la presa di coscienza, da parte dell'androide, di sé e del mondo che lo circonda, permettendogli di contravvenire agli ordini impartiti dall'uomo (il gioco rende questo concetto con un'interessante soluzione grafica, rappresentando gli ordini e le regole dei padroni come una sorta di muro invisibile con cui ingaggiare una vera e propria lotta fisica per liberarsi da ogni imposizione esterna). *Detroit*, così, esplora un futuro in cui l'Intelligenza Artificiale è in grado di evolversi in autonomia, arrivando a ridefinire i propri rapporti con l'umano, sia in modo pacifico che violento. Nel gioco sono presenti altre componenti distopiche, come l'inasprimento del conflitto sociale che ha fatto seguito all'introduzione degli androidi nei luoghi di lavoro e il conseguente innalzamento del tasso di disoccupazione.

### 4. Coordinate spazio-temporali

Il gioco si svolge interamente nel novembre del 2038, diciotto anni dopo che la Cyberlife ha iniziato la commercializzazione degli androidi. Teatro dell'azione è la città di Detroit, di cui vengono riprodotti con un buon grado di fedeltà alcuni dei suoi quartieri e edifici caratteristici. Un tempo cuore pulsante

dell'industria automobilistica statunitense, Detroit è stato uno dei centri urbani più colpiti dalla crisi economica iniziata nel 2008. Nella linea temporale del gioco, la città ha riacquisito vigore grazie alla presenza e disponibilità di androidi, che hanno tuttavia generato un netto incremento del tasso di disoccupazione (pari al 37,7%) e un drastico calo delle nascite.

Interagendo con i media diffusi per il mondo di gioco, inoltre, il giocatore può informarsi in modo più approfondito sul tempo futuro in cui è ambientato *Detroit* (le economie dei paesi BRICS sono le più floride del mondo; USA e Russia sono sull'orlo di una guerra per il controllo dell'Artico, dove si trovano risorse necessarie alla produzione di androidi; il Canada è l'unico paese al mondo *android-free* e per questo una meta per i numerosi devianti in fuga dagli Stati Uniti).

**Keywords, tag:** androidi, conflitto sociale, intelligenza artificiale, post-umano, tecnologia.

# POLIDEMOS

CENTRO PER LO STUDIO DELLA DEMOCRAZIA E DEI MUTAMENTI POLITICI  
CENTER FOR THE STUDY OF DEMOCRACY AND POLITICAL CHANGE

## *Volumi pubblicati*

1. Damiano Palano (ed.), *State of Emergency. Italian Democracy in Times of Pandemic* (2022)
2. Damiano Palano, *Towards a Bubble Democracy? Notes for a Theoretical Framework* (2022)
3. Antonio Campati and Damiano Palano (eds.), *Democracy and Disintermediation. A Dangerous Relationship* (2022)
4. Valerio Alfonso Bruno (ed.), *Populism and Far-Right. Trends in Europe* (2022)
5. Damiano Palano (a cura di) *Il futuro capovolto. Per una mappa degli immaginari distopici del XXI secolo* (2022)

finito di stampare  
nel mese di novembre 2022  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)  
su materiali e tecnologia ecocompatibili

Da quando sul finire dell'Ottocento iniziarono a definire il canone di un nuovo genere, i racconti distopici assunsero un ruolo critico nei confronti delle promesse del progresso e dei grandi progetti di trasformazione sociale. Il fascino che le distopie esercitano sul mondo del XXI secolo è invece probabilmente connesso alla nostra percezione del futuro, una percezione che, dopo il 1989, ha subito un radicale riorientamento rispetto alle coordinate novecentesche. Le distopie contemporanee riprendono certo il ruolo critico dei classici romanzi di Zamjatin, Huxley e Orwell, ma aggiornano anche le mappe delle paure, delle ansie, delle inquietudini, allargandone lo spettro ben oltre l'incubo di un nuovo potere totalitario.

Questo volume accoglie alcuni contributi finalizzati proprio alla mappatura dei vecchi e nuovi immaginari distopici. L'obiettivo principale è fornire alcuni elementi utili per identificare le narrazioni distopiche e, al tempo stesso, per elaborare una tassonomia – almeno tendenzialmente esaustiva – delle famiglie in cui il genere si articola, identificando in particolare i sotto-filoni tematici più significativi sia della produzione classica, sia della più eterogenea produzione contemporanea.

Oltre a dar conto della penetrazione capillare delle narrazioni distopiche nell'immaginario del XXI secolo, questo volume rappresenta anche uno strumento per avviare un'analisi del ruolo politico che le distopie possono avere. E, benché gli studiosi di politica molto di rado si siano interessati a questi aspetti, una simile indagine può probabilmente fornire elementi preziosi per approfondire la conoscenza di alcuni fenomeni chiave della politica contemporanea.

---

Damiano Palano è professore ordinario di Filosofia politica all'Università Cattolica del Sacro Cuore. È direttore del Dipartimento di Scienze politiche presso il medesimo Ateneo e direttore di Polidemos (Centro per lo studio della democrazia e dei mutamenti politici). Tra le sue pubblicazioni recenti: *Populismo* (Bibliografica, Milano, 2017); *Bubble democracy. La fine del pubblico e la nuova polarizzazione* (Scholé, Brescia, 2020); *Il mondo fragile. Scenari globali dopo la pandemia* (Vita e Pensiero, Milano, 2020; co-curato con R. Caruso); *State of Emergency. Italian democracy in times of pandemic* (EDUCatt, Milano, 2022); *Towards a Bubble Democracy? Notes for a Theoretical Framework* (EDUCatt, Milano, 2022); *Democracy and Disintermediation. A Dangerous Relationship* (EDUCatt, Milano, 2022, co-curato con A. Campati).

## Il futuro capovolto. Per una mappa degli immaginari distopici del XXI secolo

DAMIANO PALANO (A CURA DI)

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario  
dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione);

librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 979-12-5535-049-1

