

ELENA DELL'AGNESE

«LA STRADA» INVERSA

GEOGRAFIA ECO-CRITICA, PAESAGGIO E DISCORSO AMBIENTALISTA
NELLA LETTERATURA DISTOPICA E POST-APOCALITTICA

Introduzione. – «Qualche settimana fa, ho letto un libro che ritengo essere il più importante libro ambientalista mai scritto. Non è *Primavera silenziosa* [di Rachel Carson], non è *Piccolo è bello* [di Ernst Schumacher], non è neppure *Walden* [di Henry David Thoreau]. Non contiene grafici, tavole, fatti, dati, ammonizioni, predizioni e neppure ragionamenti. Non ha neanche una singola frase noiosa, cosa che, tristemente, lo distingue dalla gran parte della letteratura ambientalista. È un romanzo, pubblicato un anno fa, *che cambierà il modo con cui voi vedete il mondo*» (Monbiot, 2007) ⁽¹⁾.

Con questa affermazione, un po' perentoria, George Monbiot apre la sua recensione a *La strada*, romanzo post-apocalittico di Cormac McCarthy, dove un padre e un figlio, sopravvissuti a un evento catastrofico che ha cancellato la biosfera e devastato ogni forma di società umana, camminano verso sud, alla ricerca di cibo e di un clima meno duro. Attribuire a un romanzo la capacità di «cambiare il modo in cui si vede il mondo» è in apparenza un'operazione ardita, almeno quanto definire un'opera narrativa, anche se di rilievo come quella di McCarthy ⁽²⁾, «il più importante libro ambientalista mai scritto». Infatti, non solo *La strada* non è un libro a tesi ⁽³⁾, ma non è neppure basato su teorie scientifiche comprovate. Al contrario, è un romanzo di fantasia, ambientato nel futuro e

(1) Il corsivo è mio. Anche la traduzione dall'inglese, come tutte quelle che seguono, se non altrimenti specificato.

(2) *La strada* è stato premiato con il Premio Pulitzer per la Narrativa nel 2007.

(3) Al contrario, si offre a molteplici interpretazioni. «*The Road* è il tipico romanzo paradossale di McCarthy, in quanto invita l'interpretazione e contemporaneamente la frustra, ponendosi su livelli estetici, ideologici, allegorici e stilistici diversificati» (Walsh, 2008, p. 48). Proprio per questa ricchezza di sfaccettature, la lettura proposta da Monbiot va, secondo altri critici, addirittura rovesciata, in quanto, invece di essere focalizzato sull'ambiente, il romanzo sarebbe centrato proprio sulla possibilità intrinseca della *humanness* in quanto tale di trovare la forza per resistere, anche in un mondo privo di ambiente (Luttrull, 2010).

classificabile all'interno di un genere (o meglio, di un sottogenere), assai vicino alla fantascienza, che si usa definire come «distopia post-apocalittica».

A sostegno della posizione di Monbiot, e più in generale della possibilità di intravedere una connessione fra la cultura popolare che consumiamo e il modo in cui diamo un senso al mondo, si pongono tuttavia numerosi spunti teorici, provenienti dalla ricerca geografica, dalla critica letteraria, persino dalle scienze politiche. Per quanto riguarda la ricerca geografica, innanzitutto, l'importanza delle cosiddette «geografie periferiche», ossia delle rappresentazioni non convenzionalmente geografiche di luoghi proposte dalla cultura popolare, è stata messa in evidenza sin dalla fine degli anni Quaranta del Novecento (Wright, 1947), poi variamente ripresa nei decenni successivi (Lowenthal e Bowden, 1976; Burgess e Gold, 1985), e quindi sistematizzata dal punto di vista teorico a partire dagli anni Novanta, grazie alla connessione con i *Cultural Studies*, al contributo di opere fondative come *Writing worlds* (Barnes e Duncan, 1992), all'emergere della *Critical Geopolitics* (Ó Tuathail, 1996; Sharp, 1996). In quegli stessi anni, mentre la geografa Jaquelin Burgess metteva in chiara evidenza il significato dei media e della cultura popolare all'interno del processo di costruzione e di consumo dei significati ambientali (1990, p. 139) ⁽⁴⁾, anche nell'ambito della critica letteraria andava emergendo un atteggiamento di ricerca dagli analoghi interessi, il cosiddetto *Ecocriticism*, finalizzato a indagare il meccanismo di costruzione dei significati ambientali all'interno delle opere letterarie. La specifica connessione fra la fantascienza e la costruzione della nostra «immaginazione ecologista» sarebbe stata poi messa in evidenza qualche anno più tardi da uno scienziato politico come Ernest Yanarella (2001) ⁽⁵⁾.

Ovviamente, se collocata all'interno di una cornice intellettuale tanto ampia, l'intuizione di Monbiot non sembra più così azzardata; non solo, diventa addirittura capace di offrire lo spunto per ulteriori ipotesi di ricerca. È, infatti, il solo lavoro di Cormac McCarthy ad avere la capacità di cambiare il nostro modo di vedere il mondo, oppure, più in generale, si può accettare la connessione fra fantascienza e significati ambientali individuata da Yanarella, e domandarsi se non sia la strategia narrativa della distopia in quanto tale, soprattutto nella versione post-apocalittica, a essere particolarmente rilevante in tal senso. In tal caso, ci si può in seguito chiedere come essa si ponga nei confronti del *milieu* culturale e del momento storico in cui viene prodotta, che tipo di paure e di timori nei confronti del futuro metta in evidenza e, soprattutto, quale discorso ambientalista venga da esso variamente veicolato. Per rispondere a tali domande, piuttosto che sottoporre a un esame approfondito una sola opera, anche se di grande im-

(4) Il lavoro della Burgess, del 1990, merita di essere oggi definito come «pionieristico» in relazione a un intero settore di ricerca.

(5) «La fantascienza mette in mostra il suo miglior ruolo politico quando si fa partecipe di una cultura di opposizione e dà forma ad una coscienza anticipatoria nei confronti di una critica netta del presente. In tal modo, può rappresentare la via per un futuro migliore, se serve a liberare i nostri sogni e i nostri desideri e indirizzarli verso una dura lotta politica» (Yanarella, 2001, p. 14).

patto come *La strada*, diventa rilevante analizzare in modo sistematico, pur se necessariamente superficiale, un *corpus* testuale più ampio, per porre in relazione, a prescindere dalla qualità dei singoli testi, una successione di prodotti accomunati dalla struttura della trama, dai canoni narrativi e spesso anche dalla tipologia dei personaggi con il momento storico e con il contesto all'interno del quale sono stati realizzati. Una simile investigazione, pur facendo riferimento principalmente al quadro teorico della *Critical Geopolitics*, si può avvalere degli strumenti di analisi suggeriti dall'*Ecocriticism*, sviluppando un approccio di ricerca definibile come «geografia eco-critica».

La distopia post-apocalittica è un sottogenere di narrativa non solo sempre più di moda ⁽⁶⁾, ma presente in molte diverse forme di cultura popolare, e risulta caratterizzata da una forte trans-medialità ⁽⁷⁾. Infatti, «dai classici della letteratura, i peggiori mondi possibili si espandono nel senso più ampio possibile dell'industria dell'*entertainment*. Dalle serie all'animazione, dal comic al gioco digitale, il filone antiutopico è un universo discorsivo, un'ampia regione dell'immaginario espanso» (Antonini e altri, 2011, p. 59). Fra i diversi prodotti di questo immaginario espanso si possono individuare interconnessioni profonde, sia dal punto di vista estetico, sia per quanto riguarda i contenuti (Teti, 2011). Per mere ragioni di spazio, tuttavia, si analizzeranno qui solamente i testi letterari ⁽⁸⁾.

Ecocriticism, Critical Geopolitics, geografia eco-critica. – Il rapporto fra geografia e letteratura può essere oggetto di analisi da molti punti di vista. La consapevolezza che ogni forma di immaginazione, e dunque di rappresentazione, che abbia a che fare con il mondo è una forma di scrittura geografica è chiara alla geografia internazionale, almeno da quando John K. Wright, allora presidente dell'Association of American Geographers, dedicò il discorso di apertura del *meeting* annuale dell'associazione al «ruolo dell'immaginazione nella geografia» (Wright, 1947), aprendo di fatto la strada allo sviluppo di una branca disciplinare nuova, in seguito codificata come geografia umanistica. La cosiddetta *Literary Geography* (Saunders, 2010) si è poi dispiegata in molte direzioni, da un lato cercando di mettere in evidenza la veridicità e la ricchezza delle descrizioni (Darby, 1948), o di utilizzare la letteratura come una «utile fonte di informazione» (Pocock, 1981), dall'altro di cogliere l'immaginazione geografica e il radicamento di questo o di quell'autore, nonché la sua capacità di costruire un «senso del luogo» (Lando, 1993); in altre di-

(6) Secondo la lista di romanzi distopici in lingua inglese prodotta da Wikipedia (edizione inglese), si passa progressivamente dai 4 romanzi pubblicati nel primo decennio del Novecento ai 15 degli anni Sessanta, ai 34 del primo decennio del Duemila (dal 2010 in poi ne sono stati già pubblicati altri 26).

(7) La stessa Wikipedia elenca 163 pagine dedicate ai film distopici e oltre 50 ai videogiochi accomunati da questo tema.

(8) Un'analisi di impianto simile, ma dedicata al cinema distopico e post-apocalittico, è presente in dell'Agnese (2011).

rezioni, si è poi preoccupata di studiare il rapporto «geopoetico» di una data produzione letteraria con il suo territorio (Italiano e Mastronunzio, 2011), di analizzare il ruolo della letteratura nella costruzione dell'immagine di una data regione (Cusimano, 1999), persino di verificare se gli strumenti concettuali della geografia politica possano essere utilmente impiegati nell'analisi di un'opera letteraria (dell'Agnese, 2003).

Temi come l'analisi del paesaggio (Papotti, 1996) e del «senso del luogo» sono stati poi affrontati anche da un punto di vista letterario, nell'ambito dell'*Ecocriticism* (o *environmental criticism*, o, in italiano, eco-critica)⁽⁹⁾, un approccio di ricerca formalizzato nei primi anni Novanta del Novecento⁽¹⁰⁾. Secondo Cheryl Glotfelty (1996, p. XIX), tra gli studiosi che maggiormente hanno contribuito a dargli una forma canonica e riconoscibile, l'*Ecocriticism* nasce come lo «studio della relazione fra letteratura e ambiente fisico». Tra i possibili obiettivi, si pone dunque di analizzare il significato attribuito all'ambiente e alla natura da parte di un determinato autore in un singolo testo o da parte di un intero genere letterario, oppure di valutare l'evoluzione di concetti tipici del discorso ambientalista, come quello di *wilderness*. Come dice la stessa Glotfelty, proprio per i temi trattati, l'*Ecocriticism* si ripromette di uscire dalle stanze della critica letteraria, per favorire la fertilizzazione incrociata degli studi letterari con altre discipline come la storia, la filosofia, la psicologia, la storia dell'arte, l'etica. Inoltre, nasce con un progetto di tipo politico, perché, come la critica letteraria femminista condivide con il femminismo l'impegno per le donne, e quella marxista si schiera a fianco degli operai, così l'*Ecocriticism* si impegna a favore dell'ambiente.

Nel corso del tempo, gli interessi tematici dell'*Ecocriticism* si sono fortemente dilatati; la stessa idea di «ambiente fisico» si è arricchita immensamente, tanto che Greg Garrard, nel quadro di una recente sintesi teorica (2012, p. 5), estende l'ambito di analisi sino a includere «lo studio della relazione fra umano e non umano, lungo la storia culturale dell'umanità, e l'analisi critica del significato stesso del termine "umano"». Parallelamente ai temi, si è inoltre ampliata anche la tipologia dei testi oggetto di analisi. Dal nucleo iniziale, focalizzato sul *nature writing* angloamericano o la poesia romantica inglese, l'interesse dell'*Ecocriticism* è andato a spaziare in direzione di prodotti diversi di cultura popolare, come *performances* teatrali, arte visuale, fotografia, cinema (Willoquet-Maricondi, 2010)⁽¹¹⁾. Per quanto riguarda gli strumenti di analisi, l'*Ecocriticism* suggerisce di andare oltre il semplice esame di trama e personaggi, per verificare l'uso di

(9) Il dibattito sull'uso del prefisso «eco», invece del termine *environment*, si impenna sul fatto che quest'ultimo termine è considerato antropocentrico.

(10) Il primo a utilizzare il termine pare tuttavia essere stato William Rueckert, nel saggio *Literature and Ecology: An experiment in Ecocriticism*, del 1978.

(11) Inoltre, grazie all'impegno della statunitense Association for the Study of Literature and Environment (ASLE), che pubblica una rivista interamente dedicata all'*Ecocriticism*, «ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», si sono espansi anche i contesti geografici dove l'*Ecocriticism* è praticato e accolto, giungendo a toccare, al di fuori degli Stati Uniti, del Regno Unito e

metafore legate al mondo della natura, la presenza di altre figure retoriche o la qualità delle descrizioni ambientali e il tipo di paesaggio rappresentato.

Data l'attenzione espressa da parte dell'*Ecocriticism* nei confronti di argomenti quali ambiente e natura, senso del luogo e paesaggio, sembra difficile non vedere una convergenza di interessi con la geografia ⁽¹²⁾, e in particolare con quelle forme di ricerca geografica che si occupano di analizzare le modalità di rappresentazione del «geo» (ossia degli spazi terrestri) presenti al di fuori dei testi geografici convenzionali. Tuttavia, una differenza va rimarcata. Infatti, nonostante l'impegno politico espresso con vigore da parte dei suoi primi fautori, l'*Ecocriticism* non pare mettere in rilievo il ruolo «attivo» della scrittura, ossia la sua capacità di modificare il mondo, anche se in apparenza si limita a rispecchiarlo (dell'Agnese, 2005). Al contrario, secondo la *Critical Geopolitics* ⁽¹³⁾, accanto ai testi scolastici e alle carte geografiche, alle comunicazioni della politica e agli articoli sui quotidiani, anche la cultura popolare, lungi dall'essere solo una forma di intrattenimento, costituisce un fondamentale veicolo di potere e rappresenta una forma di «geo-grafia». Anche i testi in apparenza più innocui hanno, infatti, un significato – e un potere – politico, in quanto veicolano e producono il *taken-for-granted-world*, ossia una lettura «data per scontata» della realtà sociale, basata sull'interpretazione egemonica delle relazioni fra individui e sul senso comune, piuttosto che sull'osservazione critica dei fatti. Ovviamente, questo «mondo-dato-per-scontato» si articola secondo una mappa geopolitica, tanto che la *Critical Geopolitics* tendenzialmente privilegia l'analisi dei processi discorsivi che conducono alla costruzione del sé e dell'altro in relazione alla identità territoriale e alla relazione che intercorre fra identità territoriali differenti (Power e Crampton, 2007). Tuttavia, anche il rapporto fra umano e non umano, ossia la relazione che pensiamo intercorra fra gli esseri umani e l'ambiente, fa parte del nostro «mondo-dato-per-scontato». Per questo, invece che fermarsi al «discorso geopolitico», un utile esercizio di analisi si può sviluppare anche in relazione al discorso ambientalista, cercando di cogliere non solo le narrazioni e le metafore su cui esso si articola, ma anche la modalità di utilizzo della nozione di natura nella costruzione di specifiche narrative nazionali, la possibile applicazione del concetto di «giustizia am-

del Canada, anche l'America Latina, la Spagna, la Germania, la Turchia, la Finlandia, la Polonia, l'India, il Giappone, la Corea e persino Taiwan (vedi Branch e Slovic, 2003). Per quanto riguarda l'Italia, bisogna ricordare il convegno organizzato dalla Facoltà di Scienze Umanistiche della «Sapienza» Università di Roma, nel 2007, dal titolo *Ecocriticism. Retorica e immaginario dell'ambiente nel canone letterario occidentale*, forse la prima occasione in cui si dibatteva pubblicamente di questo approccio critico, poi sviluppato soprattutto nell'ambito della filosofia e della letteratura da studiosi come Serenella Iovino (2006).

(12) Anche se la Glotfelty (1996) dimentica di includerla nella già citata lista di discipline con cui favorire una fertilizzazione incrociata.

(13) Come scrive Geroid Ó Tuathail (1996, p. 1), il principale esponente di questo approccio teorico, la geografia è «an active writing of the earth», una scrittura attiva del mondo, e ogni forma di descrizione del mondo è una geografia.

bientale» nell'analisi delle relazioni fra classi sociali e fra classi sociospaziali, la connessione con l'analisi dei generi e l'utilizzo di particolari strategie narrative.

Se si coniugano gli stimoli della *Literary Geography*, i temi e il metodo di analisi proposti dall'*Ecocriticism* e l'impianto teorico post-strutturalista della *Critical Geopolitics*, è possibile tentare di formulare un approccio di ricerca di tipo nuovo, definibile come geografia eco-critica. Mediante tale approccio ci si promette di esaminare la costruzione del discorso ambientalista attraverso la letteratura (e la cultura popolare, più in generale), analizzandola come una relazione di potere, ossia come una modalità di rappresentazione «attiva», capace di trasformare la realtà. Dal punto di vista del metodo di analisi, come già sottolineato, l'*Ecocriticism* offre numerose indicazioni, suggerendo di prendere in esame non solamente le trame e i contenuti, carichi talora di un messaggio esplicito, ma anche le figure retoriche, lo stile, la terminologia, la descrizione. Da questo punto di vista ogni genere e sottogenere letterario ha proprie convenzioni narrative, strategie spaziali comuni e paesaggi ricorrenti, la cui analisi, al di là della semplice trama, può offrire indicazioni interessanti.

Nello specifico, la distopia post-apocalittica sembra offrire ottimi spunti di riflessione, da un lato perché la distopia, come ogni rappresentazione del futuro, riflette le emozioni e le paure del suo presente (dell'Agnese, 2009), dall'altro perché l'apocalisse in sé stessa rappresenta, da tempi antichissimi, un potente monito nei confronti dei comportamenti umani e delle loro potenziali conseguenze e pertanto, come tale, è stata fatta parte integrante anche del discorso ambientalista «ufficiale» contemporaneo (dell'Agnese, 2011).

L'apocalisse come metafora ambientalista. – *La strada* non è certo la prima opera narrativa per la quale la rappresentazione di un mondo post-apocalittico può essere interpretata come un monito ambientalista. Al contrario, il mito dell'apocalisse ben si adatta a mettere l'accento sui rischi potenziali del mancato rispetto dell'ambiente nei confronti del futuro del pianeta e dell'umanità (Killingworth e Palmer, 1996) e dunque funziona come un richiamo al pentimento e alla redenzione, anche in relazione alle spaventose condizioni in cui è stato ridotto il mondo (Yanarella, 2001). Per questo, l'apocalisse costituisce forse «la singola metafora più potente che l'immaginario ambientalista contemporaneo abbia a sua disposizione» (Buell, 1995, p. 285), ed è stata ampiamente utilizzata a partire da testi classici ⁽¹⁴⁾ come *Primavera silenziosa*, di Rachel Carson (1962), *The Population Bomb*, di Paul Erlich (1968) sino al documentario-inchiesta sul cambiamento climatico *An Inconvenient Truth – Una scomoda verità* (2006, di Davis Guggenheim).

(14) O forse ancora da prima: secondo Garrard (2012, p. 102), «il più influente precursore della moderna apocalisse contemporanea è il *Saggio sul principio di popolazione*, di Thomas Malthus, del 1798».

Anche nella cultura popolare occidentale il tema della fine del mondo ricorre all'interno di un gran numero di testi, appartenenti sia alla tradizione letteraria e religiosa, sia, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta (Ketterer, 1974; Kreuziger, 1982), alla letteratura e al cinema di fantascienza. Nell'ambito di questa corposa produzione è tuttavia opportuno fare una distinzione fra i testi che prevedono il disastro, paventando la minaccia di un Armageddon millenarista, quelli che offrono la rappresentazione di un avvenimento catastrofico, che certamente ha una propria «peculiare bellezza» (Sontag, 1965), ma costituisce un evento singolo, di durata temporale limitata, e quelli che invece raffigurano il momento del dopodisastro, ossia le conseguenze dell'evento catastrofico nei confronti dell'articolazione della presenza umana sul pianeta e della vita sulla Terra.

Nello specifico, la letteratura post-apocalittica da un lato apre la possibilità di riflettere sulle possibili conseguenze che una rottura dell'ordine può esercitare sulle relazioni fra individui, causando l'anarchia e il ritorno alla barbarie, o, al contrario, la perdita della democrazia e l'affermazione di un sistema politico e sociale di carattere insopportabile; dall'altro, rappresenta il paesaggio post-antropico del dopo-catastrofe, mettendo in luce la caducità delle forme di occupazione dello spazio umano e del rapporto di equilibrio che lega le società contemporanee al contesto ambientale in cui si muovono. Il racconto post-apocalittico riproduce dunque un «mondo del dopo» così negativo da essere distopico, le cui caratteristiche di indesiderabilità funzionano come monito nei confronti di un futuro tanto minaccioso da indurre a modificare i comportamenti del presente. Ancor più della letteratura apocalittica, dunque, la distopia post-apocalittica offre un ottimo ambito per indagare le dinamiche di elaborazione del discorso ambientalista nella cultura popolare, cercando di cogliere le posizioni culturali cui esso fa riferimento, le modalità di rappresentazione dello spazio e dei luoghi cui fa ricorso e la dimensione politica all'interno di cui si muove.

Utopia/distopia. – La distopia è una strategia narrativa che rappresenta un mondo futuro dalle caratteristiche assolutamente indesiderabili. Il concetto si pone ovviamente in opposizione a quello di utopia: infatti, se si intende per utopia la descrizione di un mondo ideale, in genere isolato, dove tutto sembra essere organizzato in modo perfetto, la distopia prevede invece la descrizione di un luogo o di un futuro caratterizzato da tratti estremamente negativi. Tali condizioni si verificano in genere o perché l'eccesso di organizzazione ha condotto alla perdita di ogni libertà da parte dell'individuo, o, al contrario, perché la totale mancanza di organizzazione ha scatenato gli istinti peggiori degli esseri umani.

In generale, la distopia ha un significato fortemente politico, in quanto, stigmatizzando in termini futuri le conseguenze dei comportamenti o delle scelte degli esseri umani, consente di proiettare i timori e le preoccupazioni del presente. Se rappresenta un mondo in cui un eccesso di organizzazione conduce a una privazione delle specificità dell'individuo o delle libertà di scelta, si parla di

distopia sociale o di anti-utopia ⁽¹⁵⁾. La distopia post-apocalittica, invece, fa riferimento alla rappresentazione di una condizione futura, posteriore a una catastrofe che ha annientato la società umana e alterato tutti i rapporti sociali e politici del presente ⁽¹⁶⁾.

Come strategia letteraria, la distopia nasce forse con Jonathan Swift, il quale nella sua opera più famosa, *I viaggi di Gulliver* (orig. *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, 1726) descrive, attraverso il classico stratagemma retorico del viaggio, una serie di luoghi e di popoli strani e talora assai sgradevoli, al fine di mettere alla berlina alcuni aspetti della società britannica a lui contemporanea. Un altro testo in qualche modo antesignano del genere è *Erewhon* (1872, di Samuel Butler), un romanzo in cui viene rappresentato un luogo ⁽¹⁷⁾ dove tutto funziona al contrario (se ci si ammala si va in carcere, se si lavora troppo si va in prigione) e dove non esiste l'automazione (perché gli abitanti temono che le macchine sviluppino una coscienza propria). La distopia si dispiega però nelle sue diverse forme solo con l'opera di H.G. Wells, alla fine del secolo Diciannovesimo (Hillegas, 1967). Il romanzo *La macchina del tempo* (orig. *The Time machine*, 1895), per esempio, può essere considerato nella prima parte una distopia sociale, nella seconda un testo post-apocalittico. Infatti, Wells, utilizzando come espediente narrativo un'invenzione che consente agli individui di muoversi da un'epoca all'altra (la macchina del tempo che dà il titolo al romanzo), dapprima spinge il protagonista (chiamato semplicemente *The Time Traveller*) nell'anno 802.701, periodo in cui l'umanità appare divisa in due strati, i Morlocchi (mostruosi e aggressivi, che abitano nelle viscere della terra) e gli Eloi (che abitano in superficie e sono gentili ed educati, ma sono destinati a essere mangiati dai Morlocchi), poi lo porta in epoche ancora più lontane nel tempo, in cui l'umanità è estinta e il paesaggio post-antropico è dominato da un'unica creatura vivente, nera e coperta di tentacoli. *Il risveglio del dormiente* (orig. *When The Sleeper Wakes*, 1899) ⁽¹⁸⁾ è invece una distopia urbana e sociale,

(15) Secondo Malak (1987), le distopie socio-politiche sono accomunate da: attenzione nei confronti del potere e della sua gestione; rappresentazione distorta, ma credibile, della realtà; attenzione nei confronti del contrasto fra individuo e società; staticità della situazione rappresentata (anche se collocata in un tempo futuro, la società distopica non mostra al proprio interno tendenze al mutamento); carattere ideologico, o comunque impegnato.

(16) Kunkel (2008, p. 2) propone di considerare i testi apocalittici e post-apocalittici separatamente dalle distopie vere e proprie («una distinzione deve essere fatta fra il distopico e l'apocalittico, perché queste categorie si riferiscono a scenari futuri differenti e talora addirittura opposti. La fine del mondo, o apocalisse, porta infatti come conseguenza tipica il collasso dell'ordine, mentre la distopia, d'altro canto, prefigura una perfezione sinistra dell'ordine. In termini di base, la distopia è un incubo di autoritarismo, mentre la fine del mondo è un incubo di anarchia»). Tuttavia, molti testi post-apocalittici presentano come risultato della rottura dell'ordine contemporaneo proprio la nascita di un nuovo ordine, ancora più rigido e privo di libertà individuale.

(17) *Erewhon* è l'anagramma di *Nowhere*.

(18) Ripubblicato in una versione leggermente modificata, con il titolo *The Sleeper Awakes*, nel 1910.

in cui Wells, attraverso lo stratagemma narrativo del «lungo sonno», racconta di un individuo che, dopo aver dormito ininterrottamente per oltre duecento anni, si risveglia nel 2100: scopre allora che il paesaggio è iperurbanizzato, Londra, divenuta enorme e sovrappopolata, è rigidamente divisa in classi e gli strati inferiori della popolazione sono costretti a vivere nella parte bassa della città, mentre quelli superiori abitano in quella più luminosa ed elevata ⁽¹⁹⁾. Anche *La guerra dei mondi* (orig. *The War of the Worlds*, 1897), l'opera più celebre di Wells, pur essendo usualmente collocata nel genere fantascientifico, è una distopia, in quanto rappresenta il crudele destino dei terrestri, dopo che la terra è stata invasa dai marziani, a loro superiori per intelligenza e tecnologia, che li sterminano con facilità (come i colonizzatori hanno sterminato gli indigeni della Tasmania, commenta Wells) e giungono a cibarsi di loro (cosa che ci fa inorridire, ma, sempre secondo il commento di Wells, non più di quanto le nostre pratiche alimentari farebbero inorridire un coniglio intelligente). Anche in questo caso, non mancano le aperture a una riflessione sul tema ambientale; la Terra è, infatti, invasa da specie vegetali aliene, come la cosiddetta «gramigna rossa», la cui presenza rende il paesaggio post-umano ancor più lugubre.

Pur se già tutte presenti nella produzione di Wells (Hillegas, 1967), le diverse forme di narrazione distopica si affermano poi in momenti differenti nel corso del Novecento. Dapprima, si è visto il successo del tema sociopolitico, centrato sulla rappresentazione di forme di organizzazione sociale e politica particolarmente opprimenti; in seguito, si è affermato il tema post-apocalittico, all'interno del quale trova spazio la descrizione di eventi inattesi e di condizioni naturali alterate che conducono alla fine del mondo; infine, ha avuto il sopravvento il te-

(19) Il contenuto del romanzo è evidentemente echeggiato nel film *Metropolis*, distopia cinematografica di Fritz Lang posteriore di circa una trentina d'anni. Per questo, Wells dedicò al film una vera propria stroncatura sulle pagine del «New York Times Magazine» (17 aprile 1927), in cui fra le altre cose scriveva: «Possibly I dislike this soupy whirlpool none the less because I find decaying fragments of my own juvenile work of thirty years ago, *The Sleeper Awakes*, floating about in it [...] [The city] is represented as being enormously high; and all the air and happiness are above and the workers live, as the servile toilers in the blue uniform in *The Sleeper Awakes* lived, down, down, down below. Now far away in the dear old 1897 it may have been excusable to symbolize social relations in this way, but that was thirty years ago, and a lot of thinking and some experience intervene. That vertical city of the future we know now is, to put it mildly, highly improbable. Even in New York and Chicago, where the pressure on the central sites is exceptionally great, it is only the central office and entertainment region that soars and excavates. And the same centripetal pressure that leads to the utmost exploitation of site values at the centre leads also to the driving out of industrialism and labour from the population center to cheaper areas, and of residential life to more open and airy surroundings». Nonostante questa durissima critica, *Metropolis* ha segnato l'immaginario cinematografico urbano, tanto da servire come modello per decine di film distopici o di fantascienza successivi. Lo stesso *Blade Runner*, nonostante il romanzo di Philip K. Dick da cui si ispira (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) descriva una città caratterizzata da un enorme *sprawl* urbano, cambia ambientazione e riprende da *Metropolis* la convenzione di combinare «torri immense con il potere del capitalismo e con la legge del padre in una grottesca rappresentazione fallica» (Aitken, 2002, p. 117).

ma fantascientifico/horror, nel quale la specie umana viene a contatto con esseri di diversa natura, oppure subisce una alterazione delle sue condizioni e viene trasformata in zombie o vampiri.

Anche se con le debite eccezioni, queste diverse narrazioni aprono, almeno dal punto di vista dei contenuti, spiragli differenti in relazione alla tematica ambientalista. Le distopie di carattere sociopolitico sono, infatti, incentrate prevalentemente sul conflitto fra società e libertà individuale, variamente modulato in relazione al sistema politico (*Il tallone di ferro* di Jack London; *Noi* di Evgenij Zamjatin; *1984* di George Orwell; *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury), al sistema economico (*Il mondo nuovo* di Aldous Huxley), oppure alla ripartizione degli esseri umani in rigide categorie (*Il risveglio del dormiente* di H.G. Wells, o il film *Metropolis* di Fritz Lang); pertanto sono in genere prevalentemente antropocentriche. Anche le distopie post-apocalittiche rimangono spesso focalizzate sulle modalità di riarticolazione dei rapporti fra esseri umani e sulle forme di neobarbarismo che possono seguire alla fine della società come la intendiamo tradizionalmente; poiché mettono l'accento sulla caducità dei rapporti fra società umana, risorse e paesaggio, sono tuttavia capaci di innescare una maggiore preoccupazione nei confronti dell'ambiente, formulandola nella maggior parte dei casi secondo una prospettiva *mainstream*, di tipo elegiaco-preservazionista, oppure conservazionista. Le distopie fantascientifiche e horror, invece, che contemplano la presenza di forme di vita non umane, post-umane e aliene consentono di aprire la riflessione a piani diversi, come la relazione fra umano, macchina e *cyborg*, di interrogarsi sulla condizione temporanea degli esseri umani sul pianeta Terra, e relativa all'interno dell'universo dello stesso pianeta, rompendo con l'atteggiamento antropocentrico e spingendo il discorso ambientalista verso posizioni più radicali.

Ovviamente, come suggerito dall'*Ecocriticism*, soffermarsi sulla trama non basta. L'attenzione nei confronti dell'ambiente emerge così anche all'interno delle descrizioni distopiche focalizzate sul tema della libertà, se per esempio l'autore fa ricorso a figure retoriche in cui l'immagine di elementi naturali aiuta a costruire il contrasto fra una contemporaneità iper-automatizzata e il ricordo di un passato diverso, oppure in quelle post-apocalittiche, se le descrizioni di un paesaggio particolarmente desolato, alterato, privo di colori oppure eccessivamente rigoglioso giocano nel costruire il ricordo del mondo antecedente la catastrofe.

Distopie dispotiche ⁽²⁰⁾. – La prima distopia di carattere politico è probabilmente *Il tallone di ferro* (orig. *The Iron Heel*, 1907) di Jack London, un romanzo in cui si prefigura l'avvento di un sistema politico autoritario negli Stati Uniti e di una successiva rivoluzione destinata a rovesciarlo. Fortemente segnato dalla «fantapolitica», il romanzo introduce descrizioni ambientali, qua e là, solamente

(20) La definizione viene da Muzzioli (2007).

per richiamare il contrasto fra la bellezza di ciò che la natura propone agli esseri umani e la bruttezza di quello che fanno loro (così, già la prima pagina, mette di fronte «il sonnolento ronzio delle api», alle «grida delle vittime») (London, 1972, p. 17).

Una contrapposizione fra il sistema politico opprimente che grava sulla società umana rigidamente organizzata e la bellezza della natura, simbolo di libertà ma espulsa al di fuori di essa perché indipendente dalle sue regole, viene introdotta anche in *Noi* (*We*, di Yevgeny Zamyatin), scritto nell'Unione Sovietica fra il 1919 e il 1921, ma pubblicato solo nel 1924 in Inghilterra. Nel mondo di *Noi* l'intera organizzazione sociale è gestita dallo Stato Unico in modo collettivista (il pronome «io» è proibito ed è stato sostituito dal «noi»), mentre la vita dei cittadini e lo spazio in cui si articola sono controllati matematicamente dal potere (gli esseri umani non hanno nome, ma si distinguono in base a un numero di codice e le case sono di vetro, per consentire a tutti di vedere ciò che avviene al loro interno). Al di fuori dello Stato Unico, ma separata da questo da un imponente «muro verde», si sviluppa la natura, caotica, primitiva, incontaminata, sostanzialmente distruttiva nei confronti dell'ordine interno, ma anche simbolo di libertà per chi da quell'ordine vorrebbe fuggire.

Analogamente a *Noi*, anche le altre grandi narrazioni distopiche pubblicate nella prima metà del Novecento, come *Il mondo nuovo* (orig. *Brave New World*, 1932) di Aldous Huxley e *1984* (1948) di George Orwell, hanno prevalentemente carattere sociopolitico. A differenza del testo ispiratore, tuttavia, questi romanzi rimangono centrati esclusivamente sulla questione relativa alla libertà dell'individuo, nel quadro di società eccessivamente ordinate, senza aprire grandi spazi alla riflessione sull'ambiente. *Il mondo nuovo*, per esempio, tratteggia un futuro dominato dal consumismo e dalla ricerca della felicità collettiva (per cui si nasce già programmati per svolgere il proprio compito, accettando automaticamente anche di essere collocati in alto o in basso nella scala sociale; si risolvono i problemi individuali prendendo una droga legalizzata, detta «soma»; si pratica sesso rigorosamente senza amore; si va al «cinema odoroso», per godere pienamente attraverso tutti i propri sensi, ma non si legge mai, per non innescare il rischioso processo del pensiero libero). Fra i precetti che vengono inculcati nella popolazione, vi è anche «ending, not mending», ossia «buttare, non raccomandare». In un regime dominato dal «Dio Ford», infatti, acquistare nuovi oggetti, invece che riparare ciò che si possiede, aiuta l'industria a piazzare sempre nuovi prodotti. La preoccupazione espressa nei confronti dei rischi morali comportati dall'avvento di una società totalmente configurata dai dettami del fordismo non spinge tuttavia Huxley a domandarsi dove finisca tutto quello che viene gettato (dimostrando così come negli anni Trenta del Novecento l'eccesso di consumismo costituisse una fonte di preoccupazione, ma la gestione dei rifiuti ancora no). Anche ne *Il mondo nuovo*, la separazione fra società umana organizzata e spazi naturali (e società umane «selvagge» al loro interno) è netta, ed è ottenuta attraverso la realizzazione di una riserva per turisti, ben separata dal resto del

mondo, dove popoli non civilizzati e ambiente naturale possono essere visitati tramite speciali permessi.

All'opera di Wells, di London e di Zamyatin si può collegare anche la «fantascienza sociologica» fiorita sulle riviste statunitensi a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, il cui prodotto più noto e maturo è *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury. In questo romanzo distopico, celebre almeno quanto *1984* e *Il mondo nuovo* ⁽²¹⁾, Bradbury descrive un futuro in cui la libertà di pensiero viene negata al punto da proibire le biblioteche e bruciare i libri. Il tema ambientale non è discusso in modo esplicito, in quanto il senso distopico deriva dall'organizzazione sociopolitica, non dal degrado del contesto in cui si muovono i protagonisti; tuttavia, il frequente ricorso stilistico a figure retoriche che richiamano il mondo della natura, per descrivere oggetti tecnologici (come il tubo incendiario, descritto come un «grosso pitone», o l'elmetto «color coleottero»), e la descrizione di un presente tanto frenetico da impedire persino di vedere «cosa sia l'erba, o come siano i fiori» (Bradbury, 1966, p.11), apre uno spiraglio alla nostalgia nei confronti della natura, simbolo, come i libri, di un passato migliore.

Apocalissi e post-apocalissi. – Anche *1984*, in fondo, potrebbe essere considerato un romanzo post-apocalittico, in quanto il sistema politico capace di cancellare ogni libertà di pensiero dell'individuo che vi viene rappresentato è la conseguenza di una drammatica guerra planetaria. L'attenzione dell'autore, e di conseguenza quella di molti lettori, è tuttavia centrata soprattutto sul sistema mediatico di controllo delle menti umane, per cui il fatto bellico funziona più come stragemma narrativo, che come evento di rilievo nel romanzo. A partire dagli anni Cinquanta, invece, lo *shock* culturale legato alle conseguenze delle deflagrazioni atomiche ⁽²²⁾ porta al moltiplicarsi delle produzioni narrative centrate sul tema della distruzione della società umana in seguito a un evento catastrofico.

Talora la catastrofe è accidentale, e può essere causata dal diffondersi di una forma infettiva, come avviene in *Io sono leggenda*, di Richard Matheson (orig. *I am legend*, 1954), dove un'epidemia trasforma tutti gli esseri umani, tranne il protagonista, in vampiri; in *Morte dell'erba* ⁽²³⁾ (orig. *The Death of Grass*, 1956, di Samuel Youd, ma pubblicato sotto lo pseudonimo John Christopher), dove un virus causa la distruzione di tutte le graminacee, scatenando una situazione di drammatica penuria alimentare e l'avvento di disordini e lotte fratricide; ne *Il grande contagio* (orig. *The Darkest of Nights*, 1962, di Charles E. Maine), dove gran parte della popolazione perisce a causa del diffondersi di una pandemia, mentre fra i sopravvissuti si scatena la guerra civile.

(21) Insieme ai due testi citati, è inserito in quella che Muzzioli (2007, p. 74) definisce come «la holy trinity delle distopie consacrate».

(22) Come scrive Brereton (2005, p. 143), «Hiroshima rese palese la possibilità dell'annichilimento dell'umanità a causa della sua stessa tecnologia».

(23) In italiano pubblicato per la prima volta nel 1958, con il titolo *La peste verde*.

In altri casi, l'evento catastrofico è di natura ambientale, ma indipendente dall'azione degli esseri umani. In *Vento dal nulla* (orig. *The Wind From Nowhere*, 1962), il primo romanzo di J.G. Ballard, per esempio, il pianeta è sconvolto da un vento che continua a crescere di intensità, sino a quando non travolge tutte le barriere antropiche. Ne *Il mondo sommerso* (orig. *The Drowned World*, 1962), dello stesso autore, che può forse essere considerato il primo romanzo di fantascienza in cui si descrivono le conseguenze del cambiamento climatico, lo scioglimento delle calotte polari indotto da una serie di tempeste solari trasforma il Midwest in «un enorme golfo» e l'Europa in «un insieme di gigantesche lagune». La dimensione post-apocalittica viene raggiunta tramite il confronto fra ciò che si è perduto (la musica, l'eleganza, l'ordine impresso dalle attività umane sul paesaggio) e ciò che consegue alla catastrofe naturale. Al di là del contenuto narrativo, il testo è interessante per la descrizione del paesaggio (24). Persino la città dove si svolge l'azione (che, a metà della lettura, si scopre essere Londra), ormai spopolata e priva di forme urbane riconoscibili, è coperta da paludi; il mondo costruito ha ceduto a quello organico e l'opposizione fra naturale e artificiale ha lasciato il posto a un *continuum* pre-umano (Rossi, 1992) o, forse, post-umano, ossia a un mondo del dopo dove la «miasmica vegetazione soffoca gli angusti canali annodando un tetto all'altro» (Ballard, 2005, p. 22). Desolati, punteggiati dai resti abbandonati di attività umane precedenti, i luoghi descritti da Ballard (25) rappresentano in tal modo un costante monito della precaria condizione di equilibrio del paesaggio antropogeografico (Sestini, 1947), destinato a decadere non appena la dimensione naturale riprende il sopravvento sulle attività trasformatrici degli esseri umani.

Nelle distopie postnucleari, la causa della catastrofe è attribuita direttamente all'azione dell'umanità, accentuandone la responsabilità in termini ambientali. La produzione all'interno di questo sottogenere è copiosa e include titoli come *Paria dei cieli* (orig. *Pebble in the Sky*, 1950, di Isaac Asimov); *Livello 7* (orig. *Level 7*, 1959, di Mordecai Roshwald); *I trasfigurati* (orig. *The Crystals*, 1955, di John Wyndham); *Un cantico per Leibowitz* (orig. *A Canticle for Leibowitz*, 1959, di Walter Miller); *Addio, Babilonia* (orig. *Alas, Babylon*, 1959, di Pat Frank); *Cronache del dopobomba* (orig. *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, 1963), e *Il cacciatore di androidi* (orig. *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) (26), entrambi di Philip K. Dick; *Riddley Walker* (1980, di Russell Hoban); *Il simbolo della rinascita* (orig. *The Postman*, 1985, di David Brin).

Come nelle distopie sociopolitiche, anche in molte delle distopie post-apocalittiche e postnucleari la preoccupazione principale in termini di contenuti rimane centrata sulla capacità, o incapacità, degli esseri umani di riorganizzarsi in società,

(24) Definito dallo stesso Ballard come «la formalizzazione dello spazio e del tempo. E il paesaggio esteriore riflette direttamente gli stati della mente» (Taylor, 2002, p. 91).

(25) Per paesaggi simili a quelli descritti da Ballard nella lingua inglese è ormai invalso il neologismo *ballardian*; si veda <http://en.wiktionary.org/wiki/Ballardian>.

(26) Poi ripubblicato, nel 2000, anche in italiano con il titolo *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*

mentre il tema della follia umana che ha causato il disastro rimane sullo sfondo, suggerendo una generica riflessione sui rischi imposti dalle tecnologie nucleari e sulla necessità di conservare l'ambiente in quanto risorsa per l'umanità. Alcuni di questi testi fanno ripiombare l'umanità postnucleare in condizioni di tipo medioevale, come se tutto il sapere accumulato nel corso dei millenni fosse stato distrutto, talora di proposito, per cancellare le conoscenze che hanno condotto a un simile disastro (*Un cantico per Leibowitz*), in altri casi come semplice conseguenza (come avviene in *Riddley Walker*, dove non solo l'Inghilterra è ripiombata nell'Età del Ferro, ma si parla un linguaggio composito, che in parte riutilizza termini dell'antica tecnologia, stravolgendone il significato). Vi sono tuttavia anche testi che pongono l'accento su questioni di biopolitica o spingono verso aspetti cruciali della riflessione ambientalista, come il rapporto fra organico e inorganico, umano e non umano. A questo proposito, merita di essere menzionato *I trasfigurati*, che rappresenta un mondo postnucleare ripiombato in una condizione preindustriale e segnato dall'assoluta intolleranza nei confronti della diversità fisica (ovvia conseguenza delle radiazioni). *Il cacciatore di androidi* di Dick, a sua volta, è notevole non solo per i temi direttamente ambientali che tratta, ma anche per la riflessione introdotta sulla natura del confine fra organico e artificiale, un confine tanto labile da impedire di tracciare una separazione chiara fra ciò che è naturale (e umano) e ciò che non lo è. Ambientato nella San Francisco del 2021, il romanzo (da cui è stato tratto il film *Blade Runner*, nel 1986, di Ridley Scott) rappresenta le difficili condizioni di esistenza sulla Terra, in seguito a un conflitto totale che ha lasciato il pianeta coperto di polvere radioattiva, ha estinto quasi tutti gli animali e ha spinto gran parte dell'umanità a emigrare verso le colonie esterne. I pochi esseri umani rimasti sono alle prese con una costante pioggia radioattiva, con le conseguenze dell'ambiente degenerato e, soprattutto, con il ritorno degli androidi, ossia gli organismi artificiali prodotti al fine di svolgere i lavori più umili dalle colonie *off world* al posto degli umani, che si sono ribellati alla loro condizione. Compito del protagonista è eliminare gli androidi, ma distinguerli dagli esseri umani è estremamente difficile.

All'interno della produzione sul tema apocalittico, post-apocalittico e postnucleare, sono numerose anche le cosiddette demodistopie (Domingo, 2008), ossia le rappresentazioni di un futuro in cui gli aspetti negativi riguardano (anche) la capacità degli esseri umani di riprodursi ⁽²⁷⁾. Talora sterili, sono, per esempio, i protagonisti de *Il simbolo della rinascita* di Brin (da cui nel 1997 è stato tratto il film *L'uomo del giorno dopo*, di Kevin Costner), ambientato in un'America Settentrionale postnucleare, frammentata in una miriade di piccole comunità incapaci di comunicare fra loro. La questione della sterilità torna ne *Il racconto dell'ancella* (*The Handmaid's Tale*, 1985, di Margaret Atwood), similmente ambientato in un'America Settentrionale postnucleare, dove però vige un regime teocratico-to-

(27) Il tema della sterilità della Terra e dei suoi abitanti, e della conseguente scomparsa del genere umano, era già stato trattato da un testo assolutamente antesignano, come *Le dernier homme*, di Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville, del 1805.

talitario, chiamato Repubblica di Gilead, in cui le donne vengono divise in caste, sulla base della collocazione sociale, dell'età e della capacità di avere figli. Tragico sintomo di un mondo incapace di riprodurre i propri valori, la questione della sterilità è centrale anche ne *I figli degli uomini* (orig. *The Children of Men*, 1992), di P.D. James, che rappresenta un mondo dove tutta la popolazione maschile è divenuta incapace di produrre spermatozoi e l'umanità intera sembra destinata a estinguersi (nell'omonimo film di Alfonso Cuarón, del 2007, la demodistopia è spinta all'estremo, i flussi migratori sono impossibili e gli esseri umani che, pur non essendo britannici di origine, si trovano sulle Isole Britanniche, vengono internati in spazi liminali ai bordi del territorio nazionale) ⁽²⁸⁾.

Eco-distopie. – Nell'ambito del filone apocalittico e post-apocalittico, a fianco del tema postnucleare, vi sono poi anche i testi che mettono in relazione in modo diretto catastrofi climatico-ambientali e comportamenti umani, assumendo il valore di vere e proprie eco-distopie. Per esempio, *Terra bruciata* (orig. *The Burning World*, 1964) di Ballard rappresenta un pianeta totalmente inaridito per una terribile siccità. Causa del cambiamento climatico è l'inquinamento, che impedisce alle acque del mare di evaporare: «Si scoprì che sulla superficie delle acque di tutto gli oceani del mondo [...] si stendeva una sottile ma elastica pellicola [...] dovuta alla gran quantità di rifiuti industriali» (Ballard, 1966, pp. 27-28). Il tema del cambiamento climatico è variamente trattato anche in numerosi testi successivi, come la «trilogia delle tre Californie» di Kim Stanley Robins, che rappresenta tre possibili esiti territoriali per la stessa regione, a seconda dei comportamenti di consumo e delle scelte dei suoi abitanti. Così, nel primo romanzo, *La costa dei barbari* (orig. *The Wild Shore*, 1984), la California è dipinta come un'area devastata da una guerra nucleare e segnata da drammatiche lotte interne; in *Costa delle palme* (orig. *The Gold Coast*, 1988) è divenuta una zona fortemente industrializzata e ipertecnologica, mentre in *Pacific Edge* (1988) è, al contrario, un luogo dove le scelte ecologiste e sostenibili degli abitanti hanno riparato i guasti del passato ⁽²⁹⁾. Anche *Fallen Angels*, del 1991, di Larry Niven, Jerry Pournelle e Michael Flynn, è centrato sul tema del cambiamento climatico, ma lo affronta con una prospettiva rovesciata, in quanto ne attribuisce la colpa non alla disattenzione ambientale dei cittadini, o all'avi-

(28) Per un confronto fra il testo letterario e l'opera cinematografica, si rimanda a James (2006).

(29) La California era stata già rappresentata come luogo iperecologico nel romanzo *Ecotopia*, di Ernest Callenbach, scritto nel 1975 e ambientato nel 1999, nel quale la regione, dopo essersi separata dal resto degli Stati Uniti per decisione dei suoi abitanti, stanchi di aria cattiva, cibi chimici, pubblicità sfrenata, vive in una condizione di equilibrio ambientale e sociale, in cui vige la libertà sessuale, l'uso di cannabis è consentito e il consumismo viene scoraggiato in tutti i modi possibili. All'ideale della California come entità politica indipendente, caratterizzata da un'altissima qualità ambientale, si può collegare anche il mito di Cascadia, non solo perseguito da alcuni movimenti politici mirati a ottenerne la secessione dal resto degli Stati Uniti, ma anche oggetto di *branding* territoriale da parte degli Stati della California, di Washington e dell'Oregon.

dità delle *corporations*, ma agli stessi ambientalisti. Infatti, in questo estroso romanzo, ambientato negli Stati Uniti di un futuro relativamente vicino al presente (uno dei personaggi ricorda il disastro della Exxon Valdez, avvenuto nel 1989), gli ambientalisti radicali hanno preso il potere e controllano sia la politica, sia l'economia del paese, arrestando ogni attività produttiva per timore dell'effetto serra. Ciò causa il blocco di tutte le emissioni, innescando il fenomeno inverso e l'avvento di una nuova glaciazione. In modo più convenzionale, il tema del cambiamento climatico rimane centrale in diversi testi posteriori, come *Atmosfera mortale* (orig. *Heavy Weather*, 1994, di Bruce Sterling), che profetizza l'avvento di un clima instabile e violento, a causa del continuo scarico di gas serra nell'atmosfera, o *Sistema virtuale XV* (orig. *Mother of Storms*, 1994, di John Barnes), in cui una serie di tempeste di proporzioni drammatiche provoca inondazioni, epidemie, carestie, oppure ancora come la trilogia *Science in the Capital* di Kim Stanley Robinson (*Forty Signs of Rain*, 2004; *Fifty Degrees Below*, 2005; *Sixty Days and Counting*, 2007), che esplora le conseguenze del *climate change* in diversi contesti geografici e a tre diverse scale.

Nessuna attenzione all'evento che ha provocato la rottura dell'ordine è invece dedicata nel romanzo più acclamato del genere post-apocalittico, *La strada*. In questo caso non viene fatta menzione delle ragioni che hanno scatenato l'apocalisse (forse connessa a una catastrofe nucleare, poiché sono citati individui che indossano tute antiradiazioni), ma solamente alle sue drammatiche conseguenze ambientali e sociali. È tuttavia *La strada* il romanzo definito da Monbiot come «il più importante libro ambientalista mai scritto». La suggestione, in questo caso, non è offerta dalla trama, ma dal paesaggio. Come già nei romanzi di Ballard, dove «i rottami tecnologici di una modernità abbandonata acquisiscono un significato misterioso, come se le strade che crollano e gli edifici fossero le rovine di una antica civiltà, il cui sistema di valori è stato dimenticato da tempo» (Gandy, 2006, p. 87), anche il paesaggio di McCarthy, infatti, ha da questo punto di vista un ruolo assolutamente centrale. Pur essendo descritto in termini differenti da quelli ballardiani – «è quasi completamente muto, scurito, offuscato, con una tavolozza di colori priva di bellezza e diversità e ridotta a variazioni di grigio» (Edwards, 2008, p. 56) – si tratta comunque di un paesaggio che si oppone a quello offerto dalla tradizione della letteratura pastorale americana di scrittori come Ralph Waldo Emerson o dai pittori della Hudson River School. Invece di glorificare la natura, attraverso la rappresentazione estatica della sua bellezza, descrive un mondo dove la natura non esiste più, se non nei ricordi dell'uomo e nei desideri del bambino. Tuttavia, proprio questo paesaggio grigio, accompagnato dalla nostalgia di ciò che ci sembrava scontato (i colori, il canto degli uccelli, la verdura fresca), aiuta a rendere prezioso ciò che pare perduto per sempre.

Distopie post-apocalittiche e discorso ambientalista. – Come si può evincere dai commenti precedenti, l'analisi di un testo letterario secondo una prospettiva di geografia eco-critica può prenderne in esame tanto il genere, la strategia narrativa

e i contenuti, per verificare se la trama introduce una qualche riflessione di carattere ecologico/ambientalista, quanto il possibile ricorso a forme retoriche e a terminologie riferite alla natura, anche solamente in forma metaforica. Alla costruzione del discorso ambientalista, all'interno della narrativa distopica, contribuisce fortemente anche la descrizione del paesaggio. Per le caratteristiche degli argomenti trattati, questo genere di letteratura usualmente non fa ricorso all'immagine consolatoria della natura pristina, o al bel paesaggio, utilizzati in altri generi letterari al fine di promuovere la diffusione di istanze ambientaliste, in tono elegiaco-preservazionista (Brereton, 2005). Al contrario, denuncia la rottura della condizione di equilibrio tipica dei paesaggi antropizzati contemporanei. Dipinge allora paesaggi eccessivamente edificati o artificiali, iperurbanizzati, o costellati da rifiuti inorganici o da altri segni della presenza di una civiltà ormai superata; oppure, descrive paesaggi dove la separazione è netta e un «muro verde», o un recinto, tengono lontani gli spazi antiutopici della società umana dalla natura eccessivamente esuberante; o, ancora, dove la vegetazione e la fauna hanno preso il sopravvento sui segni della presenza umana. In tutti i casi, la strategia narrativa consiste nel suscitare un senso di nostalgia nei confronti di ciò che si è perduto, e di preoccupazione per ciò che si teme di incontrare. A differenza di quanto si verifica nel *nature writing* tradizionale, capace di emozionare chi legge con la spettacolarizzazione del bel paesaggio o il racconto della natura incontaminata, e dunque caratterizzato da un discorso sostanzialmente preservazionista, mirato a salvaguardare le cosiddette «bellezze naturali» in quanto tali, la descrizione paesaggistica del genere distopico e post-apocalittico rappresenta un mondo ormai diventato «brutto» e dunque induce in chi legge la capacità di guardare ciò che lo circonda, per capire meglio cosa rischia di perdere, a prescindere dal fatto che sia eccezionalmente bello, ma semplicemente perché è il suo paesaggio «normale», quotidiano, vero.

Per quanto riguarda i contenuti, la possibilità di rappresentare un futuro reso insopportabile dalle conseguenze delle azioni del presente consente poi in modo ancor più vigoroso alle visioni post-apocalittiche e distopiche di funzionare come un campanello d'allarme, facendone un veicolo particolarmente adatto alla diffusione di messaggi ambientalisti di vario tipo. Per questo, anche se in modo marginale rispetto ad aspetti inizialmente più sentiti, come la divisione in classi, o la mancanza di libertà individuale, la questione del rapporto fra le società umane e l'ambiente percorre la produzione distopica sin dai tempi di H.C. Wells. Nel corso della seconda metà del Novecento e nel primo decennio del secolo successivo il tema ambientale è divenuto poi ancora più importante, dapprima in connessione col timore delle conseguenze di possibili conflitti atomici, di esperimenti nucleari o di altre forme di guerra totale; poi, in seguito al diffondersi di una generalizzata preoccupazione «conservazionista» nei confronti del cattivo uso delle risorse, della distruzione della natura, dell'avvento di catastrofi ecologiche, sanitarie o climatiche, variamente connesse alle attività degli esseri umani. In alcuni testi il nodo ambientale diventa così il punto principale della narrazione post-apocalittica e distopica, variamente centrata sulla rappresentazione di società incapaci di produrre

risorse adeguate, sulle drammatiche conseguenze del cambiamento climatico o sulla raffigurazione di un pianeta reso inagibile dall'ammassarsi dei rifiuti. All'interno di una generica preoccupazione ambientalista, l'atteggiamento conservazionista, legato al timore di una riduzione dell'abitabilità del pianeta per il genere umano e di una incombente penuria di risorse, sembra dunque essere quello più comunemente diffuso. Talora a esso si accompagna un atteggiamento elegiaco nei confronti di una bellezza naturale che non c'è più e che avrebbe invece meritato di essere preservata, al di là della sua utilità per gli esseri umani. La tendenza a rappresentare paesaggi esageratamente urbanizzati, o degradati, o post-umani aiuta a evidenziare come il paesaggio antropico della nostra esperienza quotidiana sia «una forma di equilibrio» (Sestini, 1947), delicata quanto importante da gestire con cautela, e che come tale possa essere facilmente messo a rischio dalla dissenatezza dei comportamenti umani.

Pochi testi vanno al di là di questo. A parte gli antesignani lavori di Wells, capaci di mettere in discussione sia la posizione antropocentrica, sia il significato assoluto della centralità del ruolo umano sul pianeta Terra, e del pianeta Terra nell'Universo, un contributo alla rilettura del rapporto umano/non umano arriva dalle distopie horror, in cui il conflitto non si apre fra esseri umani di diversa appartenenza o casta, fra «buoni» e «cattivi», fra chi sta sopra e chi sta sotto, ma fra umani e non umani. A questo proposito, due romanzi interessanti sono *Io sono leggenda*, di Richard Matheson (1954), e *Il pianeta delle scimmie*, di Pierre Boulle, del 1963, che presentano entrambi un futuro in cui il rapporto fra umani e non umani (zombie nel primo caso, primati nel secondo) è completamente rovesciato. Anche un racconto come *Il cacciatore di androidi*, del 1968, di Philip Dick, dove rintracciare il limite fra umano e non umano diventa quasi impossibile, pone dei quesiti di rilievo da questo punto di vista. Il grandissimo successo dei molteplici adattamenti cinematografici⁽³⁰⁾ di queste opere di narrativa, e il variare delle spiegazioni che in ciascuna di esse viene identificata per cogliere le cause della distopia, testimonia l'interesse che il tema suscita nel grande pubblico. E apre nuovi e prossimi quesiti di ricerca.

(30) Dal romanzo di Matheson, pubblicato in Italia per la prima volta nel 1957 con il titolo *I vampiri*, sono state tratte diverse versioni cinematografiche, di cui la prima, *L'ultimo uomo sulla Terra* (1964) di Ubaldo Ragona e Sidney Salkow, girata in una Roma che fa finta di essere una città americana, rispetta la trama del romanzo e attribuisce all'epidemia una causa non precisata (ma forse connessa alla sperimentazione nucleare); la seconda, *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* (orig. *The Omega Man*, 1971, di Boris Sagal), attribuisce la diffusione del virus a una guerra batteriologica, mentre nella terza, *Io sono leggenda* (orig. *I Am Legend*, 2007, di Francis Lawrence), il virus letale è il risultato di una manipolazione genetica, mirata a sconfiggere il cancro, e si trasmette tramite il morso degli individui. *Il pianeta delle scimmie* è stato trasformato in film nel 1968 per la prima volta (diretto da Franklin J. Schaffner), ha avuto numerosi *sequels*, è stato rifatto da Tim Burton nel 2001, ha ispirato un *prequel* nel 2011 (*L'alba del pianeta delle scimmie*, di Rupert Wyatt) e anche due serie televisive. Anche in questo caso, se nel romanzo ispiratore la causa della successione di avvenimenti distopici rimane non specificata, nel primo film viene identificata nelle guerre nucleari, e nel *prequel* più recente nell'avidità delle *corporations* e della sperimentazione medica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AITKEN S.C., *Tuning the Self. City Space and SF Horror Movies*, in R. KITCHIN e J. KNEALE (a cura di), *Lost in Space. Geographies of Science Fiction*, Londra, Continuum, 2002, pp. 104-122.
- ANTONINI M., M. BENOÎT CARBONE, M. SPANU e M. TETI, *Verso il peggiore dei mondi. Industrie culturali e prospettive distopiche*, in «Gorgòn. Rivista di cultura polimorfa, ß, Dystopica. Percorsi tra i peggiori dei mondi», 2011, 2, pp. 59-69 (consultabile in www.gorgonmagazine.com).
- BALLARD J.G., *Terra bruciata*, Milano, Mondadori, 1966.
- BALLARD J.G., *Il mondo sommerso*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- BARNES T.J. e J.S. DUNCAN, *Writing Worlds: Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape*, Londra, Routledge, 1992.
- BRADBURY R., *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 1966.
- BRANCH M.P. e S. SLOVIC, *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993-2003*, Athens, University of Georgia Press, 2003.
- BRERETON P., *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol, Intellect Books, 2005.
- BUELL L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- BURGESS J., *The Production and Consumption of Environmental Meanings in the Mass Media: A Research Agenda for the 1990s*, in «Transactions of the Institute of British Geographers. New Series», 1990, 15, 2, pp. 139-161.
- BURGESS J. e J.R. GOLD (a cura di), *Geography, the Media and Popular Culture*, Londra, Croom Helm, 1985.
- CARSON R., *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962 (ed. it. *Primavera silenziosa*, Milano, Feltrinelli, 1963).
- CUSIMANO G. (a cura di), *La costruzione del paesaggio siciliano: geografi e scrittori a confronto*, Palermo, Università di Palermo, 1999 (coll. «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. La Memoria»).
- DARBY H.C., *The Regional Geography of Thomas Hardy's Wessex*, in «The Geographical Review», 1948, 38, pp. 426-443.
- DELL'AGNESE E., *Paesaggio etnico, costruzioni identitarie e opposizione politica in «Conversazione in Sicilia» di Elio Vittorini*, in G. CUSIMANO (a cura di), *Scritture di paesaggio*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 135-154.
- DELL'AGNESE E., *Geografia politica critica*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Torino, UTET, 2009.
- DELL'AGNESE E., *Primavere silenziose. Visioni distopiche e discorso ambientalista*, in E. DELL'AGNESE e A. RONDINONE (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, 2011.
- DOMINGO A., *Demodystopias: Prospects of Demographic Hell*, in «Population and Development Review», 2008, 34, 4, pp. 725-745.
- EDWARDS T., *The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's The Road*, in «The Cormac McCarthy Journal», 2008, 6, pp. 55-61.

- ERLICH P., *The Population Bomb*, New York, Ballantine Books, 1968.
- GANDY M., *The Drowned World. J.G. Ballard and the Politics of Catastrophe*, in «Space and Culture», 2006, 9, 1, pp. 86-88.
- GARRARD G., *Ecocriticism*, Londra e New York, Routledge, 2012 (2ª ed.; 1ª ed. 2004).
- GLOTFELTY C., *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in GLOTFELTY e FROMM (1996), pp. XV-XXXVII.
- GLOTFELTY C. e H. FROMM (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Atene e Londra, University of Georgia, 1996.
- HILLEGAS M.R., *The Future as Nightmare: H.G. Wells and the Anti-Utopians*, New York, Oxford University Press, 1967.
- IOVINO S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.
- ITALIANO F. e M. MASTRONUNZIO (a cura di), *Geopoetiche*, Milano, Unicopli, 2011.
- KETTERER D., *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1974.
- KILLINGSWORTH J. e J.S. PALMER, *Millennial Ecology: The Apocalyptic Narrative from Silent Spring to Global Warming*, in C. HERNDL e S. BROWN (a cura di), *Green Cultures: Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, pp. 21-45.
- KUNKEL P., *Dystopia and the End of Politics*, in «Dissent Magazine», 2008, pp. 1-12 (consultabile in <http://www.dissentmagazine.org/article/?article=1308>).
- KREUZIGER F., *Apocalypse and Science Fiction: A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*, Chico, Scholar Press, 1982.
- JAMES C., *Children of Differing Visions: Contrasting a P.D. James Novel and the Movie it Inspired*, in «The New York Times», 28 dicembre 2006.
- LANDO F. (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas Libri, 1993.
- LONDON J., *Il tallone di ferro*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- LOWENTHAL D. e M.J. BOWDEN (a cura di), *Geographies of the Mind*, New York, Oxford University Press, 1976.
- LUTTRULL D., *Prometheus Hits the Roads; Revising the Myth*, in «The Cormac McCarthy Journal», 2010, 8, 1, pp. 17-28.
- MALAK A., *Margaret Atwood's The Handmaids Tale and the Dystopian Tradition*, in «Canadian Literature», 1987, 112, pp. 9-16.
- MEEKER J.W., *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner's, 1972.
- MONBIOT G., *Civilisation Ends with a Shutdown of Human Concern. Are we there already?*, in «The Guardian», 30 ottobre 2007.
- MUZZIOLI F., *Scritture della Catastrofe*, Roma, Meltemi Editore, 2007.
- Ó TUATHAIL G., *Critical Geopolitics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- PAPOTTI D., *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po*, Pavia, La Goliardica Pavese, 1996.
- POCOCK D.C.D. (a cura di), *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Londra, Croom Helm, 1981.

- POWER M. e A. CRAMPTON (a cura di), *Cinema and Popular Geo-Politics*, Londra, Routledge, 2007.
- ROSSI U., *La città morta: vedute urbane in The Drowned World e Hello America di J.G. Ballard*, in C. PAGETTI (a cura di), *Cronache del Futuro*, Bari, Adriatica, 1992, pp. 281-310.
- RUECKERT W., *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, in «Iowa Review», 1978, 9, 1, pp. 71-86; poi in GLOTFELTY e FROMM (1996), pp. 105-123.
- SAUNDERS A., *Literary Geography: Reforging the Connections*, in «Progress in Human Geography», 2010, 34, 4, pp. 436-452.
- SESTINI A., *Il paesaggio antropogeografico come forma di equilibrio*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 1947, LXXXI, pp. 1-8.
- SHARP J.P., *Hegemony, Popular Culture and Geopolitics: The Reader's Digest and the Construction of Danger*, in «Political Geography», 1996, 15, 6/7, pp. 557-570.
- SONTAG S., *The Imagination of Disaster*, in «Commentary», 1965, pp. 42-48.
- TAYLOR J.S., *The Subjectivity of the Near Future. Geographical Imaginings in the Work of J.G. Ballard*, in R. KITCHIN e J. KNEALE (a cura di), *Lost in Space. Geographies of Science Fiction*, Londra, Continuum, 2002, pp. 90-103.
- TETI M., *Orizzonti disastesi. Percorsi distopici dalla letteratura al cinema*, «Gorgòn. Rivista di cultura polimorfa, ß, Dystopica. Percorsi tra i peggiori dei mondi», 2011, 2, pp. 31-33.
- YANARELLA E.J., *The Cross, the Plow and the Skyline. Contemporary Science Fiction and the Ecological Imagination*, Parkland, Brown Walker, 2001.
- WALSH C., *The Post-Southern Sense of Place in The Road*, in «The Cormac McCarthy Journal», 2008, 6, pp. 48-54.
- WELLS H.G., *Mr. Wells Reviews a Current Film, Metropolis*, in «New York Times Magazine», 17 aprile 1927.
- WILLOQUET-MARICONDI P. (a cura di), *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*, Charlottesville, University of Virginia, 2010.
- WRIGHT J.K., *Terrae incognitae: the Place of Imagination in Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», 1947, 37, 1, pp. 1-15.

«THE ROAD» IN REVERSE. ECO-CRITICAL GEOGRAPHY, LANDSCAPE AND ENVIRONMENTAL DISCOURSE IN DYSTOPIAN AND POST-APOCALYPTIC LITERATURE. – In literary tradition, if utopia illustrates a place so perfect that it does not exist, dystopia is the depiction of a place, or of a time, so unpleasant that no one desires to see it. Even if Mary Shelley's *The last man on Earth* (1826) is considered a forerunner, dystopia as a literary strategy matured along the Twentieth century, establishing with H.G. Well's novels, and later blooming with Aldous Huxley's, George Orwell's, and Ray Bradbury's works of fiction. With the strategy of describing a threatening future, dystopian texts offer a glimpse of the worries of their present, providing a chance of exploring the anxieties of their times. So, the first novels were haunted by epidemics and over-urbanization, the books of the Fifties by autocratic governments, while in the Seventies neo-Malthusian limits of growth were the most relevant concern; and now, nuclear holocausts, climate change catastrophes and post-apocalyptic representations are getting more and more

popular. Even if not always central to the plot, environmental worries are a constant of the genre. Indeed, post human landscapes descriptions, like the ones offered in Cormac McCarthy's acclaimed 2007 novel, *The Road*, can easily work as an ecocritical metaphor, negotiating new forms of environmental awareness.

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale

elena.dellagnese@unimib.it