

FATA

MORGANA

web

ISSN 2532-487X



Distopie Narrative

16

Fata Morgana Web
n. 16, 2021 - "Distopie narrative"
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Pietro Renda, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Si ringrazia Marco Pedroni

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

PANDEMIA E INSURREZIONE	3
Mario Tirino	
COME DISTRUGGERE IL CAPITALISMO DELLA SORVEGLIANZA	7
Michele Marzulli	
IL SUPERMARKET DELLA DISTOPIA	10
Federico Chicchi	
UCRONIE E DISTOPIA TOTALE	14
Mauro Ferraresi	
RAPPORTI DI MINORANZA	17
Ercole Giap Parini	
UNA PISTOLA, UN CARRELLO E LA NUDA VITA	21
Marco Pedroni	

Pandemia e insurrezione

Mario Tirino

Medicorriere di Alan E. Nourse.



Medicorriere (*The Bladerunner*, 1974) di Alan Edward Nourse, romanzo della tarda *social science fiction*, è un racconto distopico, ambientato nel 2009, che racconta il disfacimento della sanità statunitense, obbligata ad assistere unicamente coloro che si sottopongono a un programma di sterilizzazione - parte di un piano governativo che ha l'obiettivo di eliminare progressivamente le patologie genetiche ed ereditarie, sempre più diffuse per effetto dell'abuso di antibiotici nei decenni antecedenti. A tale piano liberticida si oppone un movimento di medicina clandestina, di cui sono membri i protagonisti del romanzo: il dottor John Long ("Doc"), il suo "medicorriere" (*bladerunner*) Billy lo Zoppo, il cui compito è rimediare attrezzi chirurgici e farmaci, e l'infermiera Molly Barret. La situazione degenera quando la popolazione di New York è flagellata da una pandemia: i positivi inizialmente sottovalutano il rischio, salvo accusare sintomi (influenza, spossatezza, dolori articolari, rigidità del collo) che, in breve, li conducono alla morte. I medici riescono a individuare il virus: si tratta di una nuova forma di meningite fulminante, che, per la moltiplicazione esponenziale di tanti inconsapevoli "untori", rischia di determinare un'autentica catastrofe sanitaria e umanitaria, con milioni di morti.

Il romanzo racconta in toni molto realistici la contrapposizione tra il governo della salute pubblica e le forze clandestine. "Doc" Long è il personaggio più rappresentativo di tali forze, che mirano a garantire assistenza sanitaria a pagamento a coloro che ne sono sprovvisti, perché rifiutano di sottoporsi alla sterilizzazione obbligatoria. L'obbligo alla sterilizzazione rappresenta solo l'elemento più direttamente percepibile di un governo sanitario basato su controllo, disciplina e irreggimentazione. In questa direzione, l'azione clandestina dei nuclei di medicina sommersa, continuamente esposti a tradimenti, delazioni e arresti, può essere concepita come una strategia di resistenza alla deriva del modello di sanità voluto dal governo e, contemporaneamente, come un tentativo di contrastare i meccanismi crudeli del tecnocapitalismo. Lette nel corso dell'attuale congiuntura pandemica legata al Covid-19, le vicende narrate

in *Medicorriere* spingono sociologi e mediologi a interrogarsi sia intorno alla pandemia come condizione limite di sviluppo dei sistemi capitalistici, sia circa la possibilità di adottare un nuovo armamentario teorico con cui studiare la viralità come dispositivo cardine di ogni forma di mediazione, biologica e tecnologica (Tirino 2021).

Al di là del sapore sinistramente profetico del romanzo, un passaggio ineludibile è contestualizzare l'opera di Nourse nel clima dell'epoca in cui è stato pubblicato. *Medicorriere*, pur essendo uscito nel 1974, sembra recuperare lo spirito di un periodo – l'inizio degli anni sessanta – in cui negli Stati Uniti emergono i primi gruppi, più o meno organizzati, di hacker (Levy 1984). Le analogie istituibili tra i due movimenti – quello finzionale della medicina clandestina e quello reale dei primi gruppi hacker – sembrano lampanti (Tirino 2017). Pekka Himanen (2001) identifica i principi dell'etica hacker: la passione e la dedizione totali all'*hacking*; la libertà (i prodotti della conoscenza sono distribuiti con l'obiettivo di incentivare la ricerca); l'adozione del modello accademico (revisione e referaggio tra pari); la gratificazione ottenuta mediante il riconoscimento di competenze e meriti da parte della comunità d'appartenenza; predilezione per l'innovazione, perseguita soprattutto attraverso la creatività.

I cinque principi dell'etica hacker, appena enucleati, in buona misura sembrano ispirare anche il personale sanitario del romanzo di Nourse. "Doc" John Long e gli altri agiscono in base alla convinta militanza contro una sorta di dittatura sanitaria. L'attività dei medici clandestini incarna lo spirito libertario del singolo che si oppone allo *status quo*, fino a mettere in campo il coraggio di violare leggi ingiuste, attraverso pratiche quotidiane di disobbedienza civile, il cui fine ultimo è la salvezza di vite umane. Il Controllo – vero e proprio *moloch* burocratico contro cui combattono i tre protagonisti ("Doc" John, Billy e Molly) – costituisce l'espressione più oscura e potente di un potere politico tanto invisibile, quanto diffuso, cinico, ottuso e apparentemente invincibile, il cui obiettivo è decimare la popolazione con ogni mezzo (compresa la sterilizzazione). La dimensione di rischio perpetuo in cui vive potrebbe indurci a concepire la medicina clandestina quale autentico spazio sociale in cui il dovere dell'assistenza primeggia sull'osservanza delle leggi, in una evidente manifestazione di dedizione e vocazione assolute alla propria professione – tratto che i medici clandestini condividono con gli hacker.

Un ulteriore elemento di affinità tra comunità *hacker* e gruppi di medici ribelli concerne il comune rapporto con le pratiche di produzione del sapere scientifico. In proposito, occorre ricordare che Nourse, prima di essere un brillante scrittore di racconti e romanzi fantascientifici, è stato medico, autore di numerose pubblicazioni scientifiche e divulgative. L'elaborato sistema di regolazione della sanità pubblica è fondato su molteplici relazioni tra individui, norme, procedure e risorse (materiali e immateriali) e risponde innanzitutto agli indirizzi politico-amministrativi formulati dalle autorità governative. In *The Bladerunner* queste ultime sembrano mosse dal desiderio feroce di reprimere ogni spazio di

opposizione, ricorrendo a una legislazione semi-dittatoriale, che regola minuziosamente metodi, tempi e logiche dei servizi di cura e assistenza. I gruppi di medicina clandestina contestano i presupposti stessi di questo sistema normativo, ribellandosi all'obbligo di sterilizzazione per i cittadini affetti da patologie ereditarie, affinché, impossibilitati a riprodursi, essi evitino di "contaminare" la società con le loro tare. Proprio per la focalizzazione su nuclei simbolici come il virus, il controllo e il potere dei marginali *Medicorriere* stimolò William Seward Burroughs a scrivere il trattamento cinematografico fallito, riciclato in romanzo, *Blade Runner, un film* [*Blade Runner (a movie)*, 1979], che a sua volta ispirò Ridley Scott e Hampton Francher per titolare la leggendaria trasposizione filmica (1982) di *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) di Philip K. Dick e un iperunderground film, *Taking Tiger Mountain* (1984) di Kent Smith e Tom Huckabee - ma questa è veramente un'altra storia, di pratiche culturali eversive e sovversione transmediale (cfr. Tirino 2017).

"Doc" John è convinto che occorra costruire un sistema scientificamente valido e socialmente sostenibile per garantire a chiunque la necessaria assistenza sanitaria, evitando di ricorrere a mezzi di controllo dal sapore orwelliano. Avvezza a far fronte alle quotidiane emergenze riguardanti i marginalizzati e gli esclusi dal sistema sanitario ufficiale, la medicina clandestina esibisce, pertanto, una sorprendente capacità di formulare soluzioni praticabili di fronte alla catastrofica pandemia raccontata in *The Bladerunner*. Nel romanzo, il sistema sanitario universale era collassato nel 1994, innescando sanguinose rivolte, alle quali le autorità governative rispondono con la massima durezza, varando il programma di sterilizzazione di massa come requisito ineludibile per l'accesso al servizio sanitario nazionale. I medici ribelli ravvisano la profonda iniquità di un tale sistema, capace di generare sacche di soggetti esclusi da ogni cura e, proprio per questo, potenzialmente letali per l'intera società. Privati di ogni assistenza, questi individui, infatti, rischiano di trasformarsi in vettori di virus e malattie, creando autentiche bombe epidemiologiche per tutta la popolazione: è esattamente quanto accade con la meningite che, a un ritmo vorticoso, falcidia la cittadinanza.

Nel finale del romanzo, il governo, per debellare l'epidemia, è costretto a ricorrere alla medicina clandestina, nei fatti riconoscendo l'affidabilità del sistema sanitario "parallelo". Anche questa circostanza può essere letta come una profezia dei destini del movimento hacker. La storia recente dell'informatica è punteggiata di vicende che testimoniano come le battaglie degli hacker per la libertà d'accesso ai beni della conoscenza e del sapere comune (non solo in ambito informatico) siano successivamente diventate appannaggio dell'intera collettività. Ne è un esempio il fenomeno del software *open source*, oggi disciplinato giuridicamente da licenze standard per produrre, elaborare e distribuire software, comunemente accettate tanto tra le aziende private quanto fra le amministrazioni pubbliche. In pratica, come gli hacker, i sanitari ribelli del romanzo di

Nurse promuovono una concezione del mondo opposta a quella propugnata dall'ideologia dominante e, di conseguenza, in conflitto con leggi e norme ufficiali. Hacker e medici clandestini per difendere la propria visione del bene comune sono disposti a mettere a rischio incolumità e libertà personali, poiché sono convinti che le loro battaglie conducano al progresso generale della società, all'avanzamento del sapere e al miglioramento della qualità della vita di ciascuno.

Sebbene partendo da premesse tipiche delle distopie fantascientifiche del Novecento, *Medicorriere* si conclude con un finale che rilancia le ragioni dell'umanesimo, in cui la salvezza della società – e dalla stessa razza umana – di fronte alla pandemia, arriva soltanto grazie a un nuovo patto sociale, fondato sul compromesso nobile tra le ragioni della legge ufficiale e quelli della tutela della vita “dal basso” e con qualsiasi mezzo. Una parabola utile anche per i nostri tempi?

Riferimenti bibliografici

P. Himanen, *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*, Feltrinelli, Milano 2001.

S. Levy, *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, Delta, New York 1984.

A.E. Nourse, *Medicorriere*, Mondadori, Milano 1981.

M. Tirino, *Hacker. Virus e transmedialità insurrezionale ne “I medicorriere” di Alan E. Nourse*, in M. Tirino, A. Amendola, a cura di, *10 Keywords. La matrice narrativa e la digital society*, Francesco d'Amato Editore, Salerno 2021.

Id., *Profeti dell'hackerismo: transmedialità e clandestinità ne “I medicorriere” di Alan E. Nourse*, in M. Tirino, A. Amendola, a cura di, *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, Gechi, Salerno-Milano 2017.

Come distruggere il capitalismo della sorveglianza

Michele Marzulli

X (Little Brother) di Cory Doctorow.



Un attentato terroristico a San Francisco, l'introduzione dello stato di emergenza (e quindi del relativo stato di eccezione legale), la sorveglianza elettronica usata come strumento di controllo politico. Sono questi i principali ingredienti del romanzo di Cory Doctorow intitolato *X* (nella prima edizione italiana; Newton Compton, 2009) o *Little Brother*, secondo il titolo originale e la nuova edizione (Multiplayer Edizioni, 2015).

Ci sono tre indizi che suggeriscono l'importanza di questo volume, oltre a decine di premi di letteratura fantastica soprattutto in ambiente libertario: il primo è l'introduzione curata da Bruce Sterling. Sarà forse inutile ma è bene ricordare che negli anni '80 Bruce Sterling ha prodotto la più rilevante riflessione intorno al fenomeno del *cyberpunk*. Il secondo indizio è che si tratta del primo capitolo di una trilogia di successo (dopo *Homeland*, 2013, è stato pubblicato *Attack Surface* alla fine del 2020). Il terzo è che nella sua fuga precipitosa, Edward Snowden avrebbe portato con sé una copia di questo libro. Certamente la spia che ha svelato alcune verità indicibili dell'apparato di controllo dentro e fuori gli Stati Uniti, nel corso del 2020 ha scritto un'introduzione per l'ennesima edizione del volume.

La storia è solo apparentemente un romanzo per ragazzi, perché se è vero che i protagonisti sono giovani studenti liceali, è anche vero che i temi trattati e le citazioni esplicite o implicite richiamano un immaginario complesso e oggetto di un dibattito che coinvolge l'opinione pubblica nel suo insieme. Lo scenario è quello dell'America del dopo 11 settembre che, attraverso un processo di riforma normativa destinato a proteggere i cittadini, si è ritrovata a costruire un apparato di controllo che non ha nulla a che vedere con la lotta al terrorismo e molto invece con la coercizione della libertà delle persone.

È forse opportuno spiegare che il canadese Cory Doctorow non è semplicemente un autore di *fiction* ma un attivista e un giornalista esperto di informatica, che da molti anni si batte per i diritti dei cittadini e denuncia le violazioni perpetrate da governi e *corporation*. Nel suo romanzo *X (Little*

Brother) descrive un mondo in cui le buone intenzioni (combattere le minacce terroristiche) si traducono in un sistema di controllo politico tipico di un sistema totalitario. Il riferimento a *1984* di George Orwell è palese fin dal titolo originale ed emerge dalle prime pagine. Doctorow descrive un mondo in cui gli apparati di controllo si spingono fin dove possono, prima che un qualche movimento politico riesca a fermare le derive autoritarie del controllo sociale. Gli studenti delle scuole sono infatti controllati da telecamere che li identificano in base all'*andatura* (una tecnologia non ancora disponibile), solo perché quelle a riconoscimento facciale (oggi usate a fini di sicurezza in diversi paesi) sono state dichiarate incostituzionali da un tribunale.

Esattamente quello che Snowden ha messo in luce cinque anni dopo questo romanzo: il fatto che il governo degli Stati Uniti teneva illegalmente sotto controllo le telefonate di tutti i cittadini del proprio paese oltre alla posta elettronica e alla cronologia delle ricerche sul web. Non solo, grazie alle sue rivelazioni si è scoperto che le agenzie di sicurezza captavano anche il traffico dei diplomatici europei e dei cittadini cinesi. In epoca di ban contro Huawei, riportare alla memoria questi fatti comporta una certa ironia. L'intuizione letteraria di Doctorow assume i toni della profezia se si pensa che solo un decennio dopo Shoshana Zuboff teorizzerà il capitalismo della sorveglianza. E lo stesso giornalista canadese ha pubblicato questa estate un intervento dal titolo *How to Destroy Surveillance Capitalism*.

Ma sono diversi i motivi che rendono questo romanzo interessante non solo sul piano politico ma anche per la costruzione narrativa e la caratterizzazione dei personaggi. Un primo tema rilevante è quello della distanza anagrafica: i giovani protagonisti che si battono per la libertà sono quanto di più lontano si possa immaginare dal mondo degli adulti, totalmente inconsapevoli dei rischi del controllo poliziesco sostanzialmente per motivi generazionali. L'incipit del romanzo è folgorante: «Sono uno studente dell'ultimo anno del liceo Cesar Chavez nel soleggiato quartiere Mission di San Francisco, il che mi rende una delle persone più sorvegliate al mondo». Un'affermazione paradossale, certamente non si è ancora arrivati a questo, ma Doctorow coglie nel segno quando indica nel controllo del mondo dei giovani una delle principali preoccupazioni del mondo adulto. In particolare di quel mondo che non capisce quasi nulla di ICT, *Information and Communication Technologies*. Il personaggio infatti spiega subito dopo che le sue scorribande come hacker su Internet avvengono con lo pseudonimo di "w1n5t0n": «Non si pronuncia "doppiavvù-uno-enne-cinque-ti-zero-enne", a meno che tu non sia un fesso di responsabile disciplinare talmente preistorico da chiamare ancora Internet "l'autostrada dell'informazione"».

Il protagonista si fa quindi chiamare Winston (traslitterato secondo le regole della retorica nerd): come Winston Smith, il personaggio di *1984* incaricato di correggere i libri e i giornali già pubblicati per rendere vere le previsioni del Partito. Ma l'attenzione non deve essere distolta da quella affermazione secondo cui la vecchia generazione chiama ancora

Internet “l’autostrada dell’informazione”. Sarebbe utile ricordare come la retorica “adulta” del web come pericoloso (solo pericoloso) nasce spesso da un malinteso generazionale. E ricorda i tentativi anche recenti di chi vorrebbe proteggere i giovani dai rischi del web rifacendosi a modelli culturali obsoleti. Quanti elzeviri in prima pagina di autorevoli testate ricordiamo in cui si parla di “autostrada dell’informazione”? E in quanti programmi governativi si ragiona ancora in questi termini?

Ma si tratta di una retorica che ahimè alberga anche nei più interessanti tentativi di rendere migliore il nostro paese. Come ricordava di recente Riccardo Luna in un podcast (*Cento secondi di tecnologia*), nel Parlamento italiano giacciono diverse e contrapposte proposte di legge per rendere Internet un “diritto costituzionale”. Nobile intento. Ma anziché discutere di quale articolo della Costituzione modificare, l’azione più utile sarebbe quella di rendere Internet un diritto *esigibile*. Cioè di far arrivare a tutti i cittadini una connessione internet, magari indipendentemente dalla loro condizione economica. Altrimenti è solo retorica sui diritti.

Ciò che X suggerisce è che per uscire dall’incubo distopico del controllo pervasivo non serve la retorica ma la *conoscenza*. Marcus, il w1n5t0n della rete, riesce a sfuggire al controllo solo perché è competente: e usa la console di Microsoft come rete alternativa a una Internet diventata ormai strumento di controllo sociale. La beffa di Xbox, da strumento del mercato a veicolo di libertà, indica una interessante strategia hacker, cioè di modifica del sistema di controllo con gli strumenti del sistema stessa, che indica una strada interessante. Dismettere il “dibattito” sulla libertà di espressione e iniziare a garantirla.

Riferimenti bibliografici

C. Doctorow, *Little Brother*, Multiplayer Edizioni, Terni 2015.

Il supermarket della distopia

Federico Chicchi

Rumore bianco di Don DeLillo.



È stato recentemente pubblicato il nuovo romanzo breve di Don De Lillo, *Il silenzio*. Quest'ultimo e *Rumore bianco* – entrambi usciti in Italia per Einaudi – sono racconti che hanno in comune molte più cose di quanto i loro titoli, entrambi di tipo sonoro, sintomaticamente evidenziano. Il filo rosso che li collega è il *mood* distopico in cui sono tutti e due immersi fino al collo. Per parlare di *Rumore bianco* è allora indispensabile stringere e tirare questo filo conduttore fino al nostro presente, anche perché in questo romanzo dei primi anni ottanta se ne trova una vivida anticipazione.

Vorrei proporvi un esercizio, provare a leggere *Rumore bianco* a partire dalla nostra attuale crisi sociale, andando a ritroso, seguendo il metodo, solo apparentemente paradossale, che Marx propone nel suo *Introduzione alla critica dell'economia politica*, e cioè quello che ci invita a tener presente che «l'anatomia dell'uomo è una chiave per l'anatomia della scimmia». Faccio appello a Marx anche perché *Rumore bianco* è una straordinaria e traslucida critica del capitalismo postmoderno che trova oggi nella finanziarizzazione della vita e nell'economia del digitale il suo agghiacciante compimento. Siamo sicuri di poter affermare che *Rumore bianco* sia un romanzo distopico? Non è facile rispondere. Indubbiamente la distopia non è la prima etichetta che viene in mente di appiccicargli mentre si leggono le sue 389 pagine. Altri forse sono i generi letterari dove parrebbe più naturale collocarlo. Non è facile accostare DeLillo a un solo genere letterario. Come ha scritto Remo Ceserani:

Anche se è pur vero che l'utilizzazione, nei romanzi di DeLillo, di generi come la fantascienza, il giallo-inchiesta, la commedia noir e la presenza di temi come la catastrofe ecologica, il terrorismo o il complotto, le sette misteriose, il turismo di conoscenza e d'avventura, l'archeologia e l'ermeneutica derridiana

dovrebbero aiutare a renderlo familiare al nostro pubblico (Ceserani 1997, p. 149).

Eppure, a mio avviso, in modo del tutto originale, questo mirabolante e sincopato romanzo di DeLillo ha un carattere intensamente distopico, anche se in termini rovesciati rispetto ai più paradigmatici romanzi del genere. Rovesciati, in primo luogo a causa della sua qualità temporale. I romanzi distopici sono per lo più ambientati in contesti dove l'esito di un evento catastrofico è già avvenuto e ha già prodotto profonde e manifeste alterazioni dell'ecosistema. Si tratta insomma di raccontare qualcosa di un tempo corrotto, perverso, alterato, che trasuda di un'origine che è andata perduta per sempre. Nel senso che tutto ciò che compone il contesto delle storie è agitato da un lato da un futuro senza governo e al contempo dalla latenza pressante di un passato perduto. La tecnologia, l'inquinamento, l'incomunicabilità, la irreparabile rottura dei legami sociali, l'alienazione sono tutte modalità per evocare ad ogni passo un luogo originario che si è capovolto e perduto per sempre. Il romanzo di DeLillo è invece quello della soglia, di un presente che è sul punto di trasformarsi in qualcosa di catastrofico. In questo senso è anche un libro su quel luogo dell'esperienza dove l'incompiuto e il compiuto non sono ancora l'uno alternativa dell'altro. Insomma se letto in tal senso il distopico in *Rumore bianco* esprime, potremmo dire, il tempo del futuro anteriore: tutti i suoi personaggi sono infantili, disturbati e improbabili.

Difficile in tal senso immaginare *un prima* a Blacksmith (la città di periferia dove è ambientato il romanzo). La dimensione protagonista di *Rumore bianco* è una schiacciante immanenza, quella del trovarsi dentro e fuori contemporaneamente, al formarsi dell'evento irreparabile, in questo romanzo metaforizzato dalla grande nube tossica fuoriuscita da un carro cisterna dopo un incidente ferroviario: «L'enorme massa scura si muoveva come la nave dei morti di una leggenda norrena, scortata nella notte da creature con armatura e ali a spirale» (DeLillo 2014, p. 154). Evento che si dilata sempre più come unico orizzonte del possibile, un presente che così ingloba ogni tempo, quello della memoria e quello dell'avvenire. Ecco che in questo spazio si fa strada il tema del complotto, della paura, della paranoia, della impotenza verso ciò che inesorabilmente accade. Non dimentichiamoci, d'altra parte, che il libro è stato scritto negli anni prossimi alla tragedia di Chernobyl. Antropocene.

Un'altra caratteristica della letteratura distopica è l'appartenere per lo più, se non interamente, all'ambito della fiction. Qui il rapporto tra fiction e realtà, invece, non produce confini ma solo confusioni improvvise, stratificazioni, porosità e attraversamenti continui dall'uno all'altro polo. Al limite per chiamare in causa Baudrillard, siamo qui davanti a un rapporto rovesciato tra di esse, a una sorta di scenario pornografico e iper-reale. Il distopico di *Rumore bianco* avviene per implosione e per improvvisa accelerazione: è come se tutto ciò che prima era noto potesse diventare improvvisamente mostruoso senza però al contempo perdere i tratti della

familiarità. Ecco allora qual è il tono emotivo di questo romanzo, appartiene a quello che Freud chiamava il *perturbante*. Il distopico di *Rumore bianco* è un distopico che crea e cortocircuita la relazione tra finzione e realtà. Una *cifra* del postmoderno.

Dopo aver interrogato la “natura” letteraria del romanzo occorre dire qualcosa dei suoi contenuti. Per farlo è indispensabile muovere di lato, in modo da poterlo osservare da un buon punto di osservazione. «Bisogna lacerare i veli del feticismo» scriveva Fredric Jameson sul postmodernismo, in uno dei suoi più importanti saggi (Jameson 2007). La mia convinzione è che questa affermazione si presti molto bene anche per tentare di orientarci nei meandri di *Rumore bianco*. La maggior parte dei suoi interpreti ha insistito sul fatto che la paura della morte e l’assoluta precarietà della vita siano i temi chiave della sua geniale amalgama narrativa. In realtà, a mio avviso, questo piano del discorso, certamente molto esplicito nel romanzo, poggiato soprattutto sui dialoghi dei due, tra di loro coniugati, protagonisti Jack e Babette, non è altro che un mezzo per parlare d’altro, e cioè del *rapace* tentativo del *tardo capitalismo* di progettare e costruire, via edonismo, un *io* che si convinca di bastare a se stesso. Ironicamente il più grande psicoanalista postfreudiano, Jacques Lacan, affermava, in proposito, che se c’è una follia è proprio questa, quella della Io-crazia (Lacan 2001, p. 72).

Quindi, ancora meglio e in modo più preciso, *Rumore bianco* racconta, incastrandolo nella ottusa e orizzontale quotidianità della provincia americana, del fallimento inesorabile di questo folle ma anche ridicolo, infantile, irragionevole tentativo di costruire, quasi in modo manageriale, un *Io* competitivo o addirittura capace di entrare nel *guinness* dei primati (come prova a fare Orest Mercator, uno dei più singolari personaggi del romanzo). Remo Ceserani direbbe che questo è un romanzo sul o «del turbamento e del disorientamento della soggettività nella società postindustriale». Che poi, detto in altri termini, la costruzione di questo “Io” pieno e senza mancanze non è altro che il tentativo di aggirare la morte, di non assumerne il limite, di affermare così, follemente, una totale padronanza sul mondo e sulla natura. Jack Gladney dirige un dipartimento universitario dedicato alla figura di Hitler.

Visto che il romanzo distopico convoca, organizza sempre la sua trama, in un luogo “degenerato”, questo luogo in *Rumore bianco* è certamente il *supermarket*, l’Io supermarket, spazio antropologico di eccellenza degli anni ottanta, dove attraverso la *fantasmagoria* delle merci l’io tenta di assumere quella consistenza tolemaica di cui dicevamo poc’anzi. Il supermarket, luogo pieno di merci sfavillanti, fa da sfondo a molti dei dialoghi del romanzo. È molto preciso e insistente DeLillo su questo: entrare in un supermarket significa assumere il consumo come luogo peripatetico di formazione del soggetto, ma anche individuare e scrivere qui la *cifra* del proprio godimento, ridurre il tema della soddisfazione di sé al consumo di sé. Il punto allora che segnala il vero *battito* del romanzo è il tentativo di dire qualcosa dell’*habitus* che

indossiamo nel momento in cui il nostro *campo* è dato sottoforma di un mondo-supermercato.

Comperavo con abbandono incurante. Comperavo per bisogni immediati ed eventualità remote. Comperavo per il piacere di farlo, guardando e toccando, esaminando merce che non avevo intenzione di acquistare ma che finivo per comprare (DeLillo 2014, p. 104).

Passammo dal mobilio all'abbigliamento per uomo, attraverso i cosmetici. Le nostre immagini comparvero su colonne coperte di specchi, in vetrerie e cromature, su monitor tv in locali di sicurezza. Scambiavo danaro con merci. Più ne spendevo, meno importante sembrava. Io ero più grosso di tali cifre (*ivi*, p. 105).

L'esito inesorabile di questa ingegneria biopolitica e governamentale che trova terreno fertile negli anni ottanta del secolo scorso è per DeLillo la catastrofe, sociale e individuale. «Un senso di sperdutezza, un umore di incertezza e tormento, di gente dal carattere mite portata all'exasperazione» (*ivi*, p. 388).

Nel film distopico *La decima vittima*, diretto da Elio Petri nel 1965, Marcello Mastroianni è vittima predestinata di una mediatizzata caccia all'uomo. Infatti la decima e ultima uccisione di Caroline (quella di Marcello) è ripresa da una troupe televisiva e utilizzata per pubblicizzare una marca di tè. "Lei ha perso perché non ha bevuto una doppia razione di tè Ming!". In verità non è proprio una tazza di tè quella che ci serve per aggirare, o contrastare con consapevolezza, l'assordante rumore bianco in cui oggi siamo completamente immersi.

Riferimenti bibliografici

- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015.
R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
S. Freud, *Il perturbante*, in "Imago", 1919.
D. DeLillo, *Il silenzio*, Einaudi, Torino 2021.
Id., *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 2014.
F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.
J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001.

Ucronie e distopia totale

Mauro Ferraresi

Tra *Fatherland* di Robert Harris e *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick.



È sempre piacevole sprofondare in due romanzi, letti uno dopo l'altro. Il primo è *Fatherland* di Robert Harris, edito nel 1992, il secondo, dello scrittore visionario Philip Dick. Il racconto di Dick è stato scritto nel 1961 e due anni dopo, nel 1963, ha vinto il premio Hugo per la fantascienza. Il titolo originale è *The Man in the High Castle*. È noto che il film *Delitto di stato* (1994) diretto da Christopher Menaul con Rutger Hauer e Miranda Richardson si basa proprio sul libro di Harris, mentre la più recente serie televisiva *L'uomo nell'alto castello*, riprende il libro di Philip Dick. La duplice e ravvicinata lettura permette una comparatistica all'interno della letteratura di genere anzi, per essere più precisi, il confronto tra i due testi aiuta a mettere in luce il meccanismo delle distopie, quelle narrazioni cupe e negative di un futuro alternativo. Va però subito detto che le due opere esibiscono un'importante fluttuazione all'interno delle regole di genere, pur muovendo da un medesimo tema ucronico: le potenze dell'Asse hanno vinto la Seconda guerra mondiale e il mondo è nelle loro mani. Se il tema ucronico d'avvio è il medesimo, lo sviluppo narrativo e l'utilizzo del meccanismo distopico risulta molto differente nei due libri. Per chiarezza definitoria ricordiamo che le distopie sono utopie negative, mentre con ucronia si definisce una teoria di eventi coerente, ma ipotetica.

Il libro di Harris è indubbiamente una ucronia ma è anche, e direi soprattutto, una *detective story* in cui gli scenari del futuro alternativo fanno da sfondo all'omicidio di un importante gerarca nazista. È un omicidio che, inevitabilmente, genera una serie ulteriore di omicidi che un poliziotto in divisa terribilmente nera cercherà di risolvere. Harris è molto attento a costruire l'ambiente ucronico. Il detective si presenta in divisa da SS, la vita dei gerarchi è descritta come lussuosa e sibaritica per alcuni, fanatica e violenta per altri, ascetica e mestatrice per altri ancora. Berlino appare nel romanzo come la capitale di un regime totalitario che ha vinto una guerra

mondiale, per questo arricchita con trofei, statue, palazzi immaginifici e altre idee grandiose scaturite dalla fertile mente dell'architetto di regime Speer. Siamo nel 1964, Hitler è ancora vivo e fervono i preparativi per il suo 75° compleanno che sarà festeggiato insieme con la visita per la prima volta in terra tedesca del presidente americano Kennedy, curiosamente il vecchio padre non il figlio John: visita che segnerebbe la riappacificazione tra le due potenze. Harris tratteggia uno sfondo ricco e intrigante utile per magnificare la vicenda poliziesca che addirittura si tinge di tinte vagamente rosa quando il protagonista, Xavier March, si innamora. *Fatherland* è un giallo distopico che trova la sua realizzazione e il suo compimento nel momento in cui verranno scoperte le mostruose ragioni razziali e politiche di quella misteriosa catena di omicidi.

Il libro di Dick è invece una ucronia di tipo pervasivo, totale, in cui con una vena di genialità si illustrano contemporaneamente i cambiamenti globali e quelli quotidiani negli usi, nei costumi, nelle abitudini, nella vita lavorativa e nei rapporti tra le persone. Dick non ha mai scritto con lo sguardo rivolto alle ricette per confezionare best sellers, piuttosto ha sempre lavorato inseguendo le sue ossessioni personali e porgendo al lettore la sua aggrovigliata visione delle cose. Nel suo romanzo le potenze vincitrici si sono divise le spoglie del mondo e gli Stati Uniti sono territorio conquistato. Giappone e Germania si sono prese, rispettivamente, la costa occidentale e quella orientale. Ciò porge il destro all'autore per raccontare lo scontro tra le diverse culture e l'asservimento della popolazione statunitense. Si deve osservare *en passant* che questo libro, scritto agli inizi degli anni sessanta e ambientato più o meno nello stesso periodo, deve essere stato un vero shock culturale per i lettori statunitensi.

Un importante merito del romanzo risiede nell'abile mescolamento di macro e micro storia. L'intera Africa è stata vittima di una soluzione finale, ed è ora spopolata; il bacino del Mediterraneo è stato prosciugato per lasciar posto a terre coltivabili; i tedeschi inventano razzi che porteranno alla conquista di Marte e bombe atomiche che vogliono utilizzare contro gli amici-nemici giapponesi. In questo scenario davvero da incubo emergono le vicende di tanti piccoli personaggi, tutti a vario titolo sconfitti. Juliana vorrebbe un'altra vita e una realtà diversa; Childran, il rivenditore di preziosi oggetti antichi appartenuti alla cultura pionieristica e pop americana, di cui i giapponesi vanno ghiotti, si rende conto così facendo di svendere allo straniero i manufatti della propria cultura.

Anche i libri assumono rilevanza in questo romanzo, come già avviene per un altro grande libro di fantascienza dal passo profetico: *Fahrenheit 451*. E nel nostro caso i libri sono due: il primo è *I Ching*. Tutti quanti, americani e giapponesi, praticano l'arte di consultare l'oracolo della saggezza cinese prima di prendere ogni decisione, segno di un mondo che naviga a vista, senza una forte progettualità individuale e collettiva. Il secondo libro è proibito e lo si deve leggere di nascosto. È scritto dall'uomo nell'alto castello, si intitola "La cavalletta non si alzerà più" e narra una vicenda speculare, una ucronia nella ucronia. Infatti, in quel libro le potenze

dell'Asse sono state sconfitte e il pianeta ha preso una direzione diversa da quella narrata nel romanzo, che è poi la stessa direzione da cui vi scrivo io ora. Si intravedono qui i vertiginosi abissi della scrittura di Dick, soprattutto quando il lettore accorto percepisce che anche la sua comoda realtà è in verità una ucronia realizzata.

La bellezza e la potenza dei romanzi ucronici e distopici risiede nel fatto che essi toccano temi ben al di là del solo genere fantascientifico, in modo spesso crudo e diretto. Le distopie non hanno mai un finale felice, e ciò vale anche per questi due romanzi. Ma il risultato interessante, a nostro avviso è un altro. Ovvero che abbiamo a che fare con due ucronie che si dispiegano differentemente. La prima, quella di cui si avvale *Fatherland*, si sviluppa attraverso una *distopia ambientale* centrata principalmente sul paesaggio urbano, sulla cronaca e sulla politica; mentre la seconda ucronia messa in campo da Dick dà luogo a una *distopia totale* che coinvolge il paesaggio urbano ma anche l'intero ambiente culturale, sociale, politico come pure l'ecosistema mondiale. Nel primo caso l'ucronia si limita a coinvolgere lo scenario di sfondo; nel secondo caso l'ucronia coinvolge e imbeve di sé sia l'ambiente sia la vicenda. E siccome Dick non risparmia nulla, la sua ucronia afferra anche noi che leggiamo e ci trascina nell'intreccio, infrangendo la barriera posta tra realtà e finzione.

Qual è il senso attuale di questi due romanzi? Ritengo che i sensi siano due e che si possano definire e riassumere in due locuzioni: senso di vertigine e senso di cupezza. Il romanzo di Dick è vertiginoso, cattura il lettore e lo attira dentro i suoi mondi in una sorta di *mise en abîme*. E non sono forse vertiginosi questi nostri tempi, così strani, insicuri, sospesi, incoerenti? La periodizzazione pandemica che stiamo vivendo ci ha catturati in un vortice di clausure, confinamenti, reclusioni, contenimenti. E in questo vortice si accentua il senso di cupezza che viene invece così ben narrato da *Fatherland*. Due romanzi che dal passato riescono a raccontarci caratteristiche importanti del nostro presente.

Riferimenti bibliografici

- R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 1999.
P.K. Dick, *The Man in the High Castle*, Mariner Books, Boston 2012.
R. Harris, *Fatherland*, Mondadori, Milano 2017.

Rapporti di minoranza

Ercole Giap Parini

Philip K. Dick, tra utopia e distopia.



Pur radicato nella fantascienza, e venendo riconosciuto come uno dei maestri indiscussi del genere, Philip Kindred Dick è molto di più, traboccando, con la sua poetica e il suo stile immaginifico, nel cuore della inquietudine sociale e culturale della seconda metà del Novecento, quella di un mondo diviso in blocchi, spaccato in due dalla Guerra fredda. Un mondo che cominciava a vedere frantumarsi il suo orizzonte di senso, di fronte al timore dell'esplosione definitiva. La capacità di Dick nell'interpretare letterariamente lo spirito di un'epoca, al di là dei generi, porta Carlo Pagetti, nella introduzione a *La svastica sul sole*, a collocarlo, insieme a Kurt Vonnegut:

Pienamente nell'area del postmoderno, approfondendo un discorso che [...], calato nelle opere mature di SF, non riguarda soltanto il rapporto ambiguo che si istituisce tra la realtà e l'illusione, ma, ancora di più, la relazione che intercorre tra la realtà [...] e quel sistema codificato di menzogne che è una qualunque forma di comunicazione [...] il Verbo divino un sistema di segni arbitrari, sempre e comunque soggettivamente interpretabili (Pagetti 2007).

Eppure, per quanto non confinato, Dick è autore centrale nella letteratura fantascientifica; anzi, vera e propria icona di quello che, negli Stati Uniti degli anni cinquanta e sessanta del Novecento, era genere ormai affermato, annoverando, oltre a un buon numero di appassionati, molte riviste e collane specifiche; e inaugurando quella pratica della letteratura variamente partecipata che si appoggia sulle comunità di fan. Proprio la fantascienza, prefigurando futuri possibili e tirando delle rette impossibili e immaginifiche dal vissuto sospeso e incerto di quegli anni, permetteva a Dick di dare corpo letterario alla sua inquietudine, che immancabilmente si confrontava con la distopia, grumo prodotto dalla paura vissuta, e che,

come recita l'enciclopedia Treccani on-line, si concretizza in una «descrizione o rappresentazione di uno stato di cose futuro con cui [...] si prefigurano situazioni, assetti politico-sociali e tecnologici altamente negativi».

Il rapporto tra Dick e la distopia trova il suo momento più rappresentativo nel romanzo *Do Androids Dream of Electric Ships?*, meglio noto, anche per la versione cinematografica che ne ha tratto nel 1982 Ridley Scott, con il titolo di *Blade Runner*; testo che, insieme al film, ha letteralmente tratteggiato e segnato, anche esteticamente, il suo tempo (al riguardo, ricordo il frangettone di tante ragazze degli anni ottanta che si ispiravano a Sean Young, la protagonista femminile di *Blade Runner*). Situazioni in cui si intrecciano le vicende tra umani e non umani, androidi appunto, sono rese possibili, anzi necessarie, dalla condizione di un pianeta Terra devastato. Una distopia sociale che rappresenta per Dick, sempre interessato ad andare al fondo di questioni esistenziali di matrice filosofica, la possibilità di interrogarsi su ciò che è umano e pensante.

Nel racconto *Minority Report*, che Dick scrisse nel 1954, sono pure presenti tratti distopici. Anzi, uno sforzo interpretativo su questo testo permette di mettere in luce elementi meno scontati o usuali del concetto di distopia. In un tempo indefinibile nel futuro, segnalato da tratti di una tecnologia non ancora disponibile, la grandissima parte dei crimini e, soprattutto, degli omicidi è stata eliminata grazie a un meccanismo che permette di anticiparne la commissione. La polizia, coerentemente col compito di arrestare i potenziali criminali prima che commettano i reati, è chiamata Precrimine e utilizza, per la sua attività, i rapporti prodotti da tre misteriose entità preveggenti, mantenute in vita in laboratorio e chiamate *Precog*. John Anderton, il protagonista del racconto, è un commissario della Precrimine che viene a trovarsi al centro di un complotto ordito da alcuni militari preoccupati per la perdita di potere che il meccanismo della preveggenza può comportare: per loro, la soluzione è screditare quel meccanismo, facendo cadere nel gioco delle responsabilità anticipate proprio il commissario Anderton.

Come spesso accade con i racconti di Dick, il congegno è minuziosamente complesso: il titolo del racconto rimanda alla possibilità che le tre entità preveggenti non siano d'accordo e che una di loro produca, appunto, un rapporto di minoranza. Il commissario Anderton sarebbe responsabile, allora, della commissione futura di un omicidio per due *Precog*, ma non per il terzo. Nello sviluppo del racconto, si scopre, poi, che ciascuno dei rapporti è in realtà diverso dagli altri, non esistendo quindi un vero e proprio rapporto di minoranza. Il congegno del racconto sviluppa un sofisticato gioco circolare, in cui la lettura dei rapporti a cui Anderton può accedere condiziona il futuro e la stessa commissione del delitto. Il protagonista arriverà alla soluzione, ma al costo di essere confinato lontano dalla Terra.

Torniamo, allora, alla distopia. Credo sia plausibile affermare che essa è fatta della stessa sostanza dell'utopia, rappresentandone, con simmetria

speculare, l'altro esito, non nel senso della semplice possibilità, bensì della necessità. È possibile portare alle estreme conseguenze l'intuizione che Shakespeare affida a Prospero ne *La tempesta*: «Noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni, e nello spazio e nel tempo di un sogno è raccolta la nostra breve vita» e considerare il legame tra sogno e utopia, tra distopia e incubo, per scoprire una dimensione costitutivamente umana, continua lacerazione tra i due estremi, nella consapevolezza di un destino tragico nel quale ci dibattiamo. Senza soluzione di composizione.

Fa parte delle cose umane, quindi, immaginare una società migliore per destinarla all'incubo, scatenando gli effetti indesiderati, distopici, del progetto. E che una società senza crimini abbia le caratteristiche del sogno impossibile e persino dannoso è argomento sul quale ritornano le scienze sociali. Emile Durkheim mette in luce come tassi fisiologici di crimine siano, proprio perché fisiologici, fenomeni *normali* di una società, quindi interpretabili secondo una dimensione funzionale capace di favorire la sopravvivenza dei gruppi. In un capitolo de *Le regole del metodo sociologico*, dal titolo "Regole relative alla distinzione tra normale e patologico", il sociologo francese mette in evidenza come la presenza dei reati, in ogni società, non sia soltanto inevitabile come «fatto increscioso», ma, addirittura, «fattore della salute pubblica, una parte integrante di ogni società sana», identificando, quindi, le funzioni che la presenza del crimine svolge, sia nel raccogliere i gruppi sociali intorno ai propri valori fondativi, attraverso la stigmatizzazione del reo, sia nell'innescare quelle tensioni sull'ordine capaci di portare a processi di mutamento, condizione essenziale perché la società sopravviva e non imploda sulle sue rigidità morali.

Ma è possibile andare oltre al rapporto speculare tra utopia e distopia se a guidarci è un autore complesso e inquieto come Dick, che sembra – come già ricordato – proiettare nel futuro utopico o distopico le ansie del suo presente insieme alle sue paranoie. I tempi della guerra fredda, quindi del terrore nucleare; quelli del maccartismo e del pericolo rosso; i tempi in cui lo scrittore temeva di essere spiato e minacciato dagli agenti maccartisti per le sue idee e la sua scrittura, che celava nella letteratura genere SF una visione e una condanna radicale dell'ordine costituito. Possiamo allora immaginare che, nel maccartismo, Dick leggesse la distopia di un presente in cui si perseguitavano anticipatamente i presunti colpevoli; uno stato di intimidazione permanente che doveva portare a una società artificialmente pacificata. Quella stessa società che poi sarebbe stata anestetizzata con i simulacri dei consumi e che bene ha interpretato con il romanzo *Ubik*. E allora, sotto il rapporto speculare tra utopia e distopia, è possibile vedere, a tenere insieme quei poli, il potere e le tensioni che innescano la lotta per esso. Un potere che disegna utopie autolegittimanti di società migliori per poi trasformarle nella distopia del controllo onnipresente, che fagocita voracemente, in nome della sicurezza, le libertà e i diritti sui quali pure si fonda.

Ma ancora questo non basta a dare conto della complessità del tormento di Dick, che propone percorsi immaginifici e tortuosi che nulla lasciano alla facile interpretazione. Se, nel congegno del racconto, Anderton rappresenta il personaggio con il quale il lettore si identifica, rimane, come senso di inquietudine latente, il sospetto di prendere le parti di quel sistema distopico, rappresentato appunto da colui che deve difendersi dalle trappole ordite dai militari. E il sacrificio di Anderton segna un tragico destino che non riconosce esiti fausti nella tensione tra l'utopia e la distopia. E ancora, nella moltiplicazione dei piani del discorso, dopo avere sfidato immaginificamente il futuro, Dick porta le ansie e le vicende della sua contemporaneità, temporalmente dilatata, nella dimensione atemporale del mito: le tre entità evocano i vaticinatori, gli oracoli che davano conforto o dispensavano luttuose profezie a esseri umani che vi si affidavano ritualisticamente per precorrere eventi e trovare la forza di compiere le loro imprese. Quindi spesso affidandosi al destino che dà corpo a soluzioni senza soluzione.

Riferimenti bibliografici

P.K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma 2007.

Id., *Blade Runner*, Fanucci, Roma 2017.

Id., *Ubik*, Fanucci, Roma 2019.

E. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, Comunità, Torino 1996.

C. Pagetti, *La svastica americana*, introduzione in P.K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma 2007.

Una pistola, un carrello e la nuda vita

Marco Pedroni

La strada di Cormac McCarthy.



Esistono lettori che divorano libri, ma anche libri che divorano chi li legge. È questo il caso di *La strada* (2007) di Cormac McCarthy, un romanzo post-apocalittico in cui si fondono drammaticamente due poli quasi opposti: ritmo e silenzio. Il ritmo è quello della marcia incessante di un uomo e di suo figlio, lungo la strada che porta verso sud. In un mondo grigio, uniforme e spoglio, annichilito da una catastrofe non meglio precisata, la coppia trascina un carrello della spesa carico di cibi in scatola e cianfrusaglie utili per la sopravvivenza. Ne sentiamo, pagina dopo pagina, il cigolio regolare. Ne avvertiamo il peso lungo l'asfalto dissestato. Nel fluire di un testo senza capitoli, i cambi di scena sono affidati a righe bianche che tagliano la pagina come lame di freddo. Quel freddo da cui scappano i protagonisti, vagabondi e coperti di cenci, verso un oceano che il bambino immagina blu.

E poi c'è il silenzio. È nella desolazione di un panorama fuliginoso, nell'assenza del canto degli uccelli, spazzati via dalla catastrofe insieme a ogni altra forma di vita animale. È nella natura che non produce più frutti, nei campi orfani di raccolti, su una terra da cui spuntano alberi inceneriti e morti, case diroccate come residui antropici di un pianeta ormai inadatto alla vita. È nell'ammasso di rottami lungo il cammino. «Cianfrusaglie sparse al bordo della strada. Elettrodomestici, mobili. Arnesi. Oggetti abbandonati in un lontano passato da pellegrini in cammino verso le loro morti collettive» (McCarthy 2007, p. 152).

Questo silenzio è interrotto dai colpi di tosse dell'uomo e da dialoghi quasi sussurrati, asciutti. L'uomo rassicura suo figlio nei momenti cupi della fame o negli incontri con i "cattivi": bande armate o clan di cannibali da cui tenersi alla larga. La pioggia che accompagna il cammino, così come

il crepitio del fuoco acceso ogni sera, scolpiscono un panorama sonoro ovattato intorno a paesaggi piatti e disperati:

Sul versante opposto della valle la strada attraversava un terreno incendiato nero e spoglio. Tronchi carbonizzati e senza rami che si susseguivano a perdita d'occhio. Cenere che aleggiava sopra la strada e grappoli di cavi ciechi che penzolavano dai pali della luce anneriti gemendo piano nel vento. Una casa bruciata in una radura e più in là una distesa di praterie livide e desolate e una montagnola fangosa di terra rossa grezza con dei lavori stradali lasciati a metà (*ivi*, pp. 6-7).

Ma che cos'è stato a devastare il mondo e spazzare via l'umanità? L'autore non ce lo rivela. Non certo una pandemia, come ne *La peste scarlatta* (1912) di Jack London, da alcuni evocata - a nostro avviso impropriamente - come modello del romanzo di McCarthy. La mascherina di cotone che i protagonisti indossano serve a proteggerli da un'aria irrespirabile, ma non risparmia all'uomo la bronchite che gli sarà fatale. Mentre avanziamo nella lettura, in attesa di un *flashback* che ci parli di una guerra nucleare o di un meteorite che ha colpito la Terra, ci rendiamo conto che questa spiegazione non è necessaria. Potrebbe, anzi, distrarci dall'anima del romanzo: un balletto tra vita e morte. La scomparsa della madre del bambino che, sopravvissuta all'apocalisse, non ha la forza per continuare a vivere in un mondo incenerito e privo di senso, lasciandoli soli nel viaggio. L'ostinazione del padre, nel cercare cibo e nello spingere il carrello, per far sopravvivere quel figlio che non ha conosciuto colori, versi degli animali, sapori che non siano quelli dello scatolame rinvenuto nelle cantine di case abbandonate.

La pistola, cui rimangono solo due proiettili, è il crocevia tra speranza e disperazione. L'uomo è pronto a esplodere i due colpi per porre fine alle loro vite e raggiungere la compagna. Il bambino è stato addestrato a usarla contro di sé, nel caso le cose volgano al peggio. Ma questo non avviene, e vediamo l'arma in azione solo a scopo difensivo. Invece di togliere la vita, la protegge. La strada, infine, li conduce all'oceano. Una distesa d'acqua deprimente, grigia come il cielo e la spiaggia:

La sua faccia tradiva la delusione. Mi dispiace che non sia blu, disse. Non fa niente, disse il bambino. Un'ora dopo erano seduti sulla spiaggia e fissavano il muro di smog all'orizzonte. Avevano i talloni piantati nella sabbia e guardavano quel mare triste che sciabordava ai loro piedi. Freddo. Deserto. Senza uccelli (*ivi*, p. 164).

È un traguardo deludente, in apparenza: la meta bramata per tutto il cammino non si rivela altro che un nuovo orizzonte di desolazione, in cui difendersi da altri nemici e dal continuo, imperante gelo. Eppure, da lì a

poco, si giocherà una nuova partita tra la vita e la morte: vinceranno entrambe, con il bambino che potrà proseguire il suo viaggio portando “il fuoco” che il padre gli ha insegnato a riconoscere dentro di sé.

Non sorprende che un testo così cinematografico abbia guadagnato una trasposizione su pellicola già pochi anni dopo la sua pubblicazione. *The Road* (2009), diretto da John Hillcoat e interpretato da Viggo Mortensen, si distingue innanzitutto per la magistrale fotografia di Javier Aguirresarobe, capace di tradurre in immagini la desolante luce post-apocalittica del romanzo. Tuttavia, pur nella fedeltà al testo di McCarthy, il film dice troppo – o comunque più di quanto non dica l’autore – sulla catastrofe che annichilisce il pianeta e sulla madre assente. L’abuso di flashback guasta il ritmo del carrello che solca la strada, interrompe il suono e la fatica dei passi disperati del padre e del bambino. Che, senza nome, attraversano le pagine del romanzo con la loro *nuda vita*, capaci di resistere alla disperazione delle notti «più buie del buio».

Sia il libro che il film, ad ogni modo, riescono con efficacia a parlarci dell’amore paterno di un uomo che cerca con ogni forza di traghettare il figlio verso il futuro. Questo amore, insieme alla pretesa morale di mantenersi tra le schiere dei “buoni”, è un gesto disperato, quasi irrazionale, in un mondo morente popolato da fantasmi. Qualcuno, leggendo *La strada* in tempi pandemici, potrebbe chiedersi se abbiamo impiegato questa stessa ostinata energia per tutelare i più piccoli, o se nel preservare le nostre nude vite ci siamo scordati del loro domani.

Riferimenti bibliografici

C. McCarthy, *La strada*, Einaudi, Torino 2007.