

*Quaderni  
di Teoria Sociale*

numero

2 | 2015



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 2 | 2015

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

*Direttore*

Franco CRESPI

*Co-direttore*

Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato di Direzione*

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,  
Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato Scientifico*

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Matteo BORTOLINI (Università di Padova), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Enrico CANIGLIA (Università di Perugia), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Massimo CERULO (Università di Torino), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Luca CORCHIA (Università di Pisa), Franco CRESPI (Università di Perugia), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma II), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDLOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Università di Parigi Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Gianmarco NAVARINI (Università di Milano Bicocca), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Massimo PENDENZA (Università di Salerno), Walter PRIVITERA (Università di Milano Bicocca), Ambrogio SANTAMBROGIO (Università di Perugia), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

*Redazione a cura di RILES*

*Per il triennio 2013-2015*

Ambrogio SANTAMBROGIO, Gianmarco NAVARINI, Teresa GRANDE, Luca CORCHIA

*Nota per i collaboratori*

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Francesco Montegiove

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. II | 2015

ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online) ....-....

Copyright © 2015 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com). La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.

[www.morlacchilibri.com/universitypress/](http://www.morlacchilibri.com/universitypress/)

# Sommario

## PARTE MONOGRAFICA IMMAGINARIO/IMMAGINARI SOCIALI (a cura di Gianmarco Navarini)

PAOLO JEDLOWSKI	
Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia	11
AMBROGIO SANTAMBROGIO	
Essere di sinistra oggi: dall'ideologia politica all'immaginario sociale	33
MILENA MEO	
L'immaginario quotidiano. Per una lettura altra di pratiche e discorsi sul tema della generazione	59
GIANMARCO NAVARINI	
Immaginario e pratiche sociali: note sulla sensibilità dei mondi del vino	77
PIER LUCA MARZO	
L'immaginario sociale. Una prospettiva ambientale	97

## SAGGI

MASSIMILIANO GUARESCHI	
Guerra e scienze sociali: una relazione difficile	117

LAURA LEONARDI	
Gli equilibri instabili della cittadinanza sociale tra crisi della democrazia e trasformazioni del capitalismo. Un'analisi a partire dalla rivisitazione di Ralf Dahrendorf	147
MARIA LUISA NICELLI	
Consonanze parallele. Durkheim, Stravinsky e lo scandalo del sacro	173

#### TEMI IN DISCUSSIONE

##### IL PROBLEMA DELL'EMANCIPAZIONE TRA POPULISMO E FANATISMO RELIGIOSO

FRANCO CRESPI	
Populismo e fanatismo etnico-religioso: un duro confronto per la prospettiva dell'emancipazione	191
AMBROGIO SANTAMBROGIO	
"Il coraggio e le precauzioni": sul rapporto tra modernità e secolarizzazione	201

#### LIBRI IN DISCUSSIONE

FRANCESCO ANTONELLI	
Massimo Pendenza, David Inglis (a cura di), <i>Durkheim cosmopolita</i> , Morlacchi, Perugia 2015.	213
SABINA CURTI	
Andrea Millefiorini (a cura di), <i>Prospettive sull'irrazionale nella riflessione sociologica italiana</i> , Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.	221
WALTER PRIVITERA	
Nino Salamone, <i>Percorsi della modernità in Occidente. Una riflessione sociologica</i> , FrancoAngeli, Milano 2015.	229
MICHELE SPANÒ	
Leonard Mazzone, <i>Una teoria negativa della giustizia. Per un'etica del conflitto contro i mali comuni</i> , Mimesis, Milano 2014.	235

\*\*\*

<i>Abstract degli articoli</i>	239
<i>Notizie sui collaboratori di questo numero</i>	245
<i>Elenco dei revisori permanenti</i>	249
<i>Note per curatori e autori</i>	251

PAOLO JEDLOWSKI

## Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia

### *Introduzione*

**S**criveva Edgar Morin:

L'immaginario è l'aldilà multiforme e pluridimensionale della nostra vita, nel quale siamo immersi tuttavia esattamente quanto nella vita stessa. È un infinito virtuale che accompagna ciò che è attuale, vale a dire singolare, limitato e finito nel tempo e nello spazio. È la struttura antagonista e complementare di ciò che si dice reale, senza la quale però non ci sarebbe reale per l'uomo, o meglio, realtà umana [1962, 84].

L'immaginario è un infinito che accompagna il finito: si tratta di qualcosa di diverso e di complementare rispetto alla "realtà", ma nello stesso momento avvolge i modi stessi in cui la realtà viene da noi percepita. È possibile articolare questa prima definizione. Altrove ho provato a farlo [Jedlowski 2009]. Ma non è in questa sede il mio compito. Quello che intendo affrontare è il problema di come studiare l'immaginario, provandomi a sviluppare un esercizio in proposito. A venirmi in aiuto è il fatto che l'immaginario è (anche) immaginazione oggettivata. Si rapprende cioè in racconti e immagini che sono prodotti dell'immaginazione di qualcuno, e che da qualcuno vengono fruiti, ma godono in più di un senso di un'esistenza propria, come oggetti appunto, come artefatti, prodotti che circolano, e che possono essere raccolti, catalogati, interpretati. In questo intervento, proverò così a dire qualcosa intorno a un segmento di questa immaginazione oggettivata: si tratta di ciò che comunemente si chiama *fantascienza*. Ne ricorderò a grandi

linee la storia, mi soffermerò su come affronti in particolare il tema dell'utopia, e accennerò agli sviluppi della cosiddetta *post-colonial science fiction*. Se la fantascienza è effettivamente un segmento dell'immaginario moderno, i tratti che ne emergeranno (il dinamismo, la capacità di rispondere a sollecitazioni diverse e di svolgere diverse funzioni, la disponibilità a porsi come espressione e terreno di conflitti sociali) potranno essere attribuiti all'immaginario stesso, offrendosi come ipotesi o come linee guida per un suo studio più generale.

Per comprendere la fantascienza va rammentato che, in generale, le narrative hanno un rapporto stretto con l'immaginario perché hanno a che fare con “mondi possibili”: cioè ciò che non è, ma a cui abbiamo accesso grazie all'immaginazione. Vi sono però almeno due forme del possibile: il *possibile parallelo* ed il *possibile futuro* [Jedlowski 2010]. La specificità della fantascienza è che ha a che fare con entrambi. Il possibile parallelo è quello che si apre all'immaginazione di chi racconta o di chi ascolta una storia. L'azione empiricamente osservabile è quella di qualcuno che racconti ad un altro qualcosa, ma nel corso dell'azione, e parallelamente a questa, per gli attori si apre il mondo che il racconto dispiega: una realtà finzionale, un mondo che *potrebbe* esistere, e in cui con l'immaginazione essi si trasferiscono. È la realtà che ogni racconto apre. Quanto al possibile futuro, si tratta di possibilità intese per l'appunto al futuro: è uno scenario che è finzionale nel momento in cui viene contemplato, ma che si immagina come qualcosa che *potrà* verificarsi (che dunque passerà, se si daranno certe condizioni, all'attuale): ha così qualcosa della pre-visione. La fantascienza ha a che fare con entrambi, per l'appunto: in quanto è narrativa, apre possibili paralleli alla realtà empirica; ma poiché il suo oggetto è il futuro, si tratta di possibili paralleli in cui si disegnano possibili futuri. È un possibile al quadrato: forse il modo più tipico in cui l'immaginario della modernità ha lavorato.

### 1. *L'immaginario della fantascienza*

La fantascienza può essere considerata un genere narrativo. Vi è oggi una ampissima letteratura internazionale a riguardo [per alcune introduzioni: Clute, Nicholls 1999; Seed 2005]. Come ogni altro genere narrativo, ha confini flu-

idi, cangianti. Si tratta di un genere narrativo che si è sviluppato a partire dal macro-genere che potremmo denominare fantastico: la sua specificità consiste nel fatto che la fantasia in questo caso ha a che fare con la scienza, nasce da un lavoro di immaginazione che riguarda prospettive e sviluppi che la scienza stessa apre. Anche la sua genealogia è difficile da circoscrivere univocamente. Per considerazione quasi unanime, la fantascienza è un genere narrativo moderno. Più specificamente, appartiene al Novecento. Ma si possono individuare diversi precursori. Il primo è il *Frankenstein* di Mary Shelley (del 1818). Il romanzo della Shelley segnala il passaggio da una letteratura in cui ciò che è strano, esotico o misterioso emerge dai racconti di chi viaggia in terre lontane, a quella in cui stupore e inquietudine sono associati alla scienza [Freedman 2000]. Poco oltre va citato Edgar Allan Poe. La sua *Storia di Arthur Gordon Pym* [1838] era un viaggio di esplorazione ai confini della terra allora conosciuta. L'idea dell'“esplorazione” è consustanziale alla fantascienza. Ma nel caso di Poe non era lo spirito dell'avventura in sé a dominare, bensì il senso del mistero: in Antartide il viaggiatore scopre immense vestigia di una realtà extra-umana. C'entra poco la scienza, nel romanzo di Poe, ma vi è qualcosa che parte della fantascienza poi erediterà: il fascino dell'ignoto, lo stupore commisto a inquietudine, l'interrogazione sul posto dell'uomo in un cosmo e in una storia che lo sovrastano incommensurabilmente.

Tra i precursori della fantascienza, alcuni aggiungono all'elenco Lewis Carroll, l'autore di *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* [1865]. Può sembrare un riferimento implausibile: ma della fantascienza è stato detto, a ragione, che una delle sue anime sta nella capacità di provocare nel lettore un insieme di straniamento e cognizione [Suvin 1979], e i paradossi logici di Carroll (matematico di professione), la sua abilità di generare punti di vista inattesi e fecondi di apprendimenti, ne sono in questo senso una prefigurazione.

Ma il primo e vero padre della fantascienza è Jules Verne. I suoi “Viaggi straordinari”, degli ultimi decenni dell'Ottocento, erano esplorazioni del possibile, e tale possibile era inteso esattamente come un “possibile futuro”. I romanzi di Verne mettevano in campo macchinari prodotti grazie a conoscenze scientifiche ancora inesistenti, ma ragionevolmente prevedibili: ritrovati scientifici e tecnologie che le tendenze di sviluppo del tempo consentivano di immaginare e di ritenere plausibili (come il razzo di *Dalla terra alla luna*, il Nautilus del Capitano

Nemo, l'aeroplano di *Robur il conquistatore*). L'immaginario è situato, e questo immaginario apparteneva al clima del positivismo: ne condivideva la fiducia nel progresso scientifico e tecnologico e nei suoi effetti benefici. Quasi un controcanto fantastico dell'ideologia razionale dominante, la ribadiva e contribuiva alla sua legittimazione avvolgendo il futuro di fascino e di un senso di avventura, ma contribuiva anche a trasformarla in "senso comune". Anche la caratterizzazione degli eroi dei romanzi di Verne apparteneva al medesimo clima: i protagonisti erano scienziati, tecnici, ingegneri; come nelle fantasie di Saint Simon, erano l'élite che Verne immaginava chiamata a guidare l'umanità. Eroi avventurosi, ma – è interessante notarlo – privi di alcuna inquietudine: in questo immaginario la scienza è ciò che mette in fuga quest'ultima. Quando scrisse un seguito del *Gordon Pym* di Poe, *La sfinge dei ghiacci*, Verne ne dissolse il mistero: ciò in cui Pym si era imbattuto era spiegabile, era un enorme magnete.

L'altro padre per così dire "ufficiale" della fantascienza è Herbert George Wells. Il suo *La guerra dei mondi* [1897] è il primo romanzo in cui compare l'invasione della terra da parte esseri provenienti da un altro pianeta. E *La macchina del tempo*, del 1895, pur senza essere il primo romanzo in cui il tema compare, affronta i viaggi nel tempo. Immaginando di viaggiare nel tempo, Wells descrive una società del futuro aspramente stratificata, dove ciascun uomo è tragicamente imperfetto a causa dell'ingiustizia universale. Su queste basi, la fantascienza vera e propria inizia col Novecento. L'espressione *science fiction* compare negli anni venti, in America. A coniarla è Hugo Gernsback, direttore e animatore della rivista "Amazing Stories", che segna l'avvento di ciò che è consueto chiamare la fantascienza in senso stretto: un genere letterario di carattere popolare, scritto spesso da autori che avevano una buona preparazione in campo scientifico o tecnologico, ispirato dal desiderio di stupire il lettore e insieme di familiarizzarlo con le logiche e le possibilità che il progresso tecnico-scientifico andava producendo. Il quadro di questa narrativa è orientato a una decisa fiducia nell'avvenire; il mito americano della "frontiera" vi viene rivitalizzato: lo spazio è il nuovo orizzonte da conquistare e da "civilizzare". Ed è negli Stati Uniti che la fantascienza trova il suo terreno di coltura ideale. Fra gli anni trenta e gli anni cinquanta pubblicano i loro romanzi molti di coloro che sono ancora i più noti autori del genere: Clifford Simak, Isaac Asimov, Fredric Brown, Robert Heinlein fra gli altri.

Anche il cinema cooperò a questi sviluppi. È vero che, in un certo senso, la fantascienza è presente fin dai primi passi del cinematografo: è del 1902 il cortometraggio francese di Georges Méliès *Viaggio nella luna*. Ed è del 1926 *Metropolis* del tedesco Fritz Lang. Ma è negli Stati Uniti, negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, che il genere si afferma con un numero di prodotti cospicuo. Il tema che sembra affascinare di più gli spettatori è quello del rapporto con gli alieni: possono essere saggi, benché pericolosi (come in *Ultimatum alla terra*) o assetati di sangue (come in *La cosa di un altro mondo*); possono presentarsi come visitatori del tutto casuali (come in *Destinazione terra*) o come mostruosi invasori (come in *L'invasione degli ultracorpì*). Nel complesso, si trattava di film di “serie B”, prodotti per l'intrattenimento popolare, a volte vicini al genere “horror”. Ma nonostante l'angoscia che mettevano in scena (e in qualche modo insegnavano a padroneggiare: anche questa è una funzione dell'immaginario), contribuivano a disegnare il futuro come inevitabilmente segnato dai progressi scientifici e tecnologici. Una funzione pedagogica spesso implicita, ma esplicita ad esempio in *La conquista dello spazio*, un film del 1955 dedicato a una missione su Marte al cui soggetto collaborò Wernher Von Braun, il padre della missilistica.

Quello della fantascienza americana *main stream* è stato a lungo un immaginario arruolato dall'ideologia. Ma l'immaginario non è l'ideologia. È incoerente, mobile, riconosce anche quel che l'ideologia nasconde. Ospita mostri, sorprese, inquietudini. Ed è un campo di lotta: a ciò che serve al potere affianca ciò che non gli serve affatto, o finisce per contestarlo.

È già negli anni cinquanta che la fantascienza americana comincia ad affrontare esplicitamente anche questioni decisamente sociali, esprimendo una funzione propriamente ed esplicitamente critica, denuncia di tendenze immanenti e nefaste. La strada era stata aperta, oltre che da Wells, da Huxley e da Orwell (*Il mondo nuovo*, del 1932 e *1984*, del '49, sono classici della letteratura, non solo fantascientifica). Ma ora la strada si amplia. In *Fahrenheit 451* [1953] Ray Bradbury immagina un futuro prossimo in cui una televisione di Stato tratta i cittadini come membri di una grande e unica famiglia di consumatori, in cui ogni devianza è perseguita capillarmente e dove i libri vengono sistematicamente bruciati. In *La settima vittima* [1953] Robert Shekley dipinge spettatori entusia-

sti di seguire una mortale caccia all'uomo in diretta tv. In *I mercanti dello spazio* [1952] Frederik Pohl immagina una terra dominata dalle più spregiudicate agenzie di pubblicità del pianeta. Si fanno sentire anche il clima e i problemi della guerra fredda: in *Allarme rosso* [1958] l'inglese Peter George fa iniziare la guerra da un generale impazzito; Burdick e Wheeler in *A prova di errore* [1962] immaginano una guerra atomica scatenata per sbaglio. L'anglo-australiano Nevil Shute in *L'ultima spiaggia* [1957] immagina l'Australia come l'ultimo luogo della terra dove arrivano gli effetti della catastrofe atomica che sta distruggendo la vita sulla terra. Da molti di questi romanzi vengono tratti negli anni successivi film di successo: *A prova di errore* viene diretto da Sidney Lumet [1964]; da *La settima vittima* trae un film Elio Petri [1965]; *Fahrenheit 451* diviene un film di François Truffaut nel 1966. E *Allarme rosso* fornisce il soggetto del celeberrimo *Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick [1963].

La fantascienza a questo punto ha un ruolo rilevante e riconosciuto. Il suo pubblico dappprincipio era composto quasi esclusivamente da giovani maschi, interessati alle nuove professioni scientifiche e tecniche [Suvin 1993]. Ora tende ad ampliarsi: risponde e contribuisce a dar forma a fantasie e a preoccupazioni diffuse. Abbandona, nel complesso, le visioni ottimistiche e più scopertamente ideologiche, e mette in scena un immaginario inquieto e inquietante. Diventa un luogo di presa d'atto, nella sfera pubblica culturale, delle prospettive e dei problemi che scienze e tecnologie stanno aprendo.

Non posso ovviamente dar conto di tutta la storia della fantascienza. Ma gli anni sessanta sono quelli in cui raggiunge le sue vette narrative più alte, e vorrei ricordare almeno Arthur C. Clarke e Philip K. Dick.

Clarke proveniva dai ranghi della Royal Air Force, dove durante la seconda guerra mondiale aveva lavorato come esperto di radar. Il suo successo planetario è legato a *2001: Odissea nello spazio*, scritto nel 1968 insieme al soggetto del film omonimo di Stanley Kubrick. Romanzo e film sono opere intensamente poetiche. Personalmente, pensando al nostro tema, sottolineerei il carattere straordinariamente dettagliato delle descrizioni che Clarke e Kubrick propongono a proposito della vita umana nello spazio (immagini e colori percepibili, comportamento in assenza di gravità, e così via): negli anni in cui la conquista dello spazio pareva alle porte, Clarke e Kubrick offrirono agli abitanti del pianeta materiali

verosimili per immaginarla. In un certo senso è una ripresa della funzione “pedagogica” della fantascienza. Ma davanti al monolite che è segno della presenza nell’universo di esseri diversi dall’uomo, la reazione che viene articolata non è di paura né orrore: è la speranza. Dall’incontro con altre e superiori intelligenze, ciò che può sortire è una rigenerazione dell’uomo.

Quanto a Philip K. Dick, se la fantascienza ha a che fare con straniamento e cognizione, ne è l’esponente di punta. I protagonisti dei suoi romanzi sono continuamente sfidati nella loro comprensione della realtà: ciò che appare reale entro una certa cornice di informazioni e di interpretazioni date per scontate si mostra irreali entro una cornice diversa. Più che del futuro o delle tecnologie, Dick si occupa di che cosa sia in sé la “realtà”. L’universo si moltiplica in una disorientante infinità di universi paralleli. In Dick ogni realtà è una simulazione, ogni identità si scompone, la scrittura stessa è solo un mezzo precario, non particolarmente affidabile, per difendersi dalle manipolazioni del potere e dalle allucinazioni che la mente produce. Immaginario e realtà non sono antitetici – se mai lo sono stati.

## 2. *Il posto dell’utopia*

La formazione universitaria di Dick avvenne a Berkeley, dove fu coinvolto nei primi gruppi della cultura artistica e pacifista californiana. Questa cultura conta nel nostro discorso: la fantascienza fu uno dei terreni in cui si esprime. Ciò è vero specialmente per una delle novità più notevoli degli anni sessanta e settanta, l’emersione di una fantascienza femminile e femminista. Nella fantascienza femminile fa la sua comparsa la questione del genere. In *La mano sinistra delle tenebre* [1969] Le Guin immaginava un pianeta dove gli abitanti sono alternativamente maschi e femmine. Joanne Russ disegnava un mondo dove esiste un solo genere, l’uomo femmina [*The female man*, 1970], e per questo vi è pace. E già nel 1962 l’inglese Naomi Mitchinson aveva scritto *Memorie di un’astronauta donna*, dove ciò di cui la scienza del futuro si occupa è essenzialmente la comunicazione. Non si tratta solo di tematizzare la questione del genere: la considerazione di genere implica una prospettiva diversa sulla fantascienza e, in fin dei conti, sulla scienza stessa. Questa è interrogata a proposito dei fini ai quali è votata: conoscenza

perché? per chi? con quali effetti? con quale responsabilità? con quali risultati nell'ambito della capacità di prendersi cura della vita?

Questa è anche la fantascienza in cui la questione dell'utopia appare e viene più riflessivamente tematizzata. Vorrei brevemente parlarne. L'utopia, in origine, non è un possibile futuro. Sappiamo che la parola è stata coniata da Thomas More nel 1516. È modellata sul greco, ma la pronuncia inglese di *utopia* può corrispondere sia al greco *ou-topos*, non-luogo, sia a *eu-topos*, luogo del bene. È dunque la rappresentazione di un luogo inesistente e desiderabile insieme. La funzione dell'utopia è quella di indicare *a contrario* i vizi dell'ordine sociale vigente. Prima di essere sogno di un altrove desiderabile, è critica di un qui ed ora di cui si denuncia il difetto.

La storia tuttavia ha spostato l'utopia nel futuro. La trasformazione dell'utopia da un altrove che esiste solo nell'immaginazione letteraria a un futuro possibile cui tendere, ed eventualmente da edificare, avviene nella seconda metà del Settecento. Si tratta di una "temporalizzazione dell'utopia" [Koselleck 2006]. Il processo è avvenuto per gradi, ma ci voleva la temperie culturale moderna perché ciò accadesse. Era necessaria un'idea della storia come cammino in avanti, bisognava che il futuro si definisse come un contenitore aperto, caratterizzato da possibilità realizzabili attraverso l'autonomo agire dell'uomo. È successo così qualche cosa che, in fin dei conti, è possibile per ogni creazione immaginaria: l'immaginazione è precipitata nella realtà. La tensione verso un mondo diverso, che in ogni narrazione possiamo sperimentare, può trasferirsi dalle pagine di un romanzo (o dalla sala in cui abbiamo visto un film, o dal dormiveglia in cui abbiamo fantasticato) nella vita entro cui agiamo concretamente. Ogni narrazione dà luogo a un mondo possibile, ma può anche modificare il mondo attuale, perché la percezione del possibile è comunque una risorsa destabilizzante. Ciò vale a maggior ragione per i racconti che riguardano il futuro. Ciò che facciamo dipende infatti in gran parte proprio dalle nostre anticipazioni. Agiamo per conseguire ciò che riteniamo possibile, per evitare ciò che riteniamo indesiderabile, e così via. Le rappresentazioni che coltiviamo a proposito del nostro futuro hanno effetti performativi.

Sta di fatto che nell'Ottocento, e in parte ancora nel Novecento, la parola utopia ha acquistato connotazioni specificamente politiche: utopici sono i pro-

getti di edificazione di una società del futuro caratterizzata da pace, prosperità, equa divisione del lavoro e delle ricchezze prodotte. Marx fu critico verso quelli che chiamava i socialisti utopisti, poiché i loro progetti si basavano su appelli volontaristici che non tenevano conto della dialettica storica e dell'inevitabilità dei conflitti. Ma il respiro delle sue opere, il richiamo che hanno saputo incarnare, derivano non meno dalla loro capacità di evocare lo spirito dell'utopia che dalla forza delle loro argomentazioni scientifiche. I regimi sociali che nel Novecento si sono richiamati al marxismo, o più in generale a principi socialisti, comunisti o anche anarchici, hanno inteso realizzare l'utopia nella storia. Ma le loro derive totalitarie sono responsabili del discredito in cui l'idea di utopia è poi caduta.

In verità, è la stessa plausibilità di una ingegneria sociale, che l'idea di realizzare un regime utopico implica, a entrare in crisi nel pensiero del Novecento. In questa idea, l'illuminismo svela la sua veste più arrogante, caduca, ingenuamente fiduciosa in schemi di manipolazione della realtà troppo inclini a una razionalità tecnologica [Crespi 2008]. Il Novecento del resto, consapevole della molteplicità di istanze che compongono l'io, della pluralità dei linguaggi e delle ragioni a cui possiamo appellarci, ha anche altri motivi per diffidare delle utopie. L'utopia ha a che fare con il desiderio, e su questo il pensiero freudiano invita a essere cauti: l'oggetto del desiderio è sempre un fantasma, non è attingibile come tale nel reale. Del resto, i desideri sono differenti anche nella medesima persona, e persone diverse hanno desideri ancora più diversi. Ogni rappresentazione dell'utopia è un salto fuori e al di là delle contraddizioni del reale: ma nella realtà le contraddizioni ci sono.

Nel Novecento così, molto più che rappresentazioni utopiche, si sono diffuse rappresentazioni distopiche. L'utopia si è rovesciata: la distopia è proiezione intesa a scongiurare futuri tutt'altro che desiderabili, nefasti. Da *Noi* di Zamyatin, del 1924, fino ai romanzi di Orwell, Huxley e Bradbury e fino a oggi la successione delle rappresentazioni distopiche è densa. Fare una storia della distopia nella fantascienza occuperebbe molte pagine. Sembra che una storia dell'utopia ne occuperebbe al contrario ben poche. Ma non è esattamente così. Alla storia dell'utopia ha recentemente dedicato un bel libro Frederic Jameson. Si intitola *Archaeologies of the future* [Jameson 2005]. È una riflessione densissima, e una parte molto ampia è dedicata alla fantascienza, nella quale la tradizione letteraria utopica si è

trasferita [cfr. Wegner 2005]. Jameson parte dal riconoscimento di una credenza che gli pare egemone nel mondo contemporaneo, quella secondo cui le alternative storiche al capitalismo si sarebbero svelate impraticabili, e un altro sistema socio-economico sarebbe inconcepibile. A riguardo, le rappresentazioni utopiche possono svolgere la funzione di costruire uno spazio per la riflessione sulla “alterità radicale”: non mera estrapolazione di tendenze in atto, ma vera e propria rottura del continuum temporale. Jameson scrive a Novecento concluso, non propone di rivitalizzare l’utopia nelle sue vesti più ingenuie: propone se mai quello che chiama un “anti-anti-utopismo”, un atteggiamento capace di pensare altrimenti e di pensare le condizioni, i limiti e le virtù di questo pensare altrimenti. Nella sua bibliografia non cita Lewis Mumford, ma c’è nel suo pensiero qualcosa di quello che Mumford scriveva nella sua *Storia dell’utopia*: tutte le utopie politiche hanno tentato fin oggi di “imporre una disciplina monolitica all’immensa varietà delle attività e degli interessi degli uomini, creando ordinamenti troppo inflessibili e sistemi di governo troppo centralizzati e assoluti, incapaci di rispondere a qualunque nuova esigenza che li mettesse in discussione” [Mumford 1922/1962, 6]. Cionondimeno la memoria degli slanci utopici del passato resta preziosa: ogni società infatti, oltre alle istituzioni in vigore, possiede per Mumford “una riserva di potenzialità”, che le utopie si incaricano di esplorare, e la cui memoria consente di tenere vive [ivi, 8].

Ho ripreso queste frasi di Mumford dalla prefazione che scrisse per l’edizione del libro nel 1962, ma l’originale era del ’22: non trattava e non poteva trattare della fantascienza. Lo fa Jameson, invece, e nota quanto questa sia ricca di spunti che costituiscono esattamente una meditazione su queste “potenzialità”. Ciò è vero specialmente per la fantascienza che si colloca tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta. E che deve molto alla comparsa sulla scena di scrittrici donne ed all’influenza del femminismo, capace secondo Jameson di determinare un vero e proprio rinnovamento e una “reinvenzione” del testo utopico stesso.

La figura chiave in questo contesto è quella di Ursula Le Guin. Dei suoi romanzi, Jameson scrive che presentano insieme l’idea di una indicibilità costitutiva di rappresentazioni che affermino l’utopia, e contemporaneamente la mettono in questione. L’utopia è negata e conservata simultaneamente. È ambigua. Come recita il sottotitolo inglese di *I reietti dell’altro pianeta*, scritto da Le Guin

nel 1974: *The dispossessed: an ambiguous utopia*. In romanzi come questo, scrive Jameson, si fa chiaro che il dibattito novecentesco sulla inattuibilità e sulla irrepresentabilità dell'utopia non pone fine necessariamente alla speculazione utopica: piuttosto, è questo dibattito ad essere aspirato entro i testi utopici stessi, a dare l'occasione di nuovi testi che mettono a tema proprio l'ambivalenza dell'utopia. Nei *Reietti dell'altro pianeta*, i due mondi contrapposti disegnati nel libro rappresentano uno il sogno utopico dell'altro, segnalando con la loro reciproca parzialità il carattere sfuggente dell'utopia in quanto oggetto, ma serbando la nozione del suo potenziale critico.

Scrivendo Jameson che, dal punto di vista filosofico, l'utopia ha qualcosa di analogo alla traccia, ma si situa dall'altro lato del tempo. Così come la traccia trae la sua fecondità dall'essere simultaneamente un passato e un presente, allo stesso modo l'utopia riguarda il futuro, ma è ora. Per questo è possibile farne una "archeologia": in quanto immaginazione oggettivata in certe rappresentazioni, essa è esistita, anche se i futuri che ha disegnato non si sono mai realizzati. Ma esiste ancora? Nel capitolo finale del suo *Archaeologies of the future*, Jameson si prova a proporre una sorta di utopia post-utopica, quella di un mondo che si configuri come una federazione di differenti utopie: immagina un mondo di comunità scelte dove ciascuno possa vivere secondo i principi che ritiene migliori, senza imporre gli stessi principi a chi non li condivide. Ma vorrei sottolineare soprattutto come il libro si conclude. Nelle ultime pagine Jameson cita un altro romanzo di una donna, ancora degli anni settanta. È *Sul filo del tempo* di Marge Piercy, del 1976.

Il romanzo racconta di una donna, Connie, una chicana di mezza età che conduce un'esistenza miserabile ai margini di una città americana. Via via emarginata, finisce in un manicomio. In quelli che ad altri appaiono come suoi deliri, è visitata da un essere del futuro. E da questi è invitata a visitare a sua volta il suo mondo. L'essere del futuro è androgino, né uomo né donna (Piercy usa alternativamente "he" e "she" per parlarne). Nel suo mondo i figli nascono in provetta, e hanno tre genitori. È un mondo costituito da comunità rurali largamente autosufficienti, benché interconnesse. Possiede avanzate tecnologie, che hanno a che fare specialmente con la comunicazione e con la gestione dell'ambiente naturale. È radicalmente democratico. È venuto a costituirsi dopo una lunga guerra civile, e ancora i suoi avversari lo osteggiano, pur ritiratisi nelle parti più inospitali del

globo. La rappresentazione del mondo utopico proposta da Piercy deve molto agli anni in cui è scritto il libro, alla controcultura americana degli anni sessanta e settanta. Non è un mondo irenico: il sesso è piuttosto libero, ma la gelosia vi compare; i conflitti sociali ci sono, anche se le comunità hanno robusti anticorpi. In ogni caso, il punto fondamentale, e il motivo per cui Jameson cita questo romanzo, sta altrove. Compare in una conversazione fra Connie e il suo visitatore.

Connie gli (le) dice di non comprendere bene come la storia della terra sia arrivata al futuro da cui lui (lei) proviene. Lui (lei) risponde che non è chiaro affatto, anzi, non è neppure sicuro che avvenga: “Niente è *necessariamente* così, mi capisci? Noi non siamo che un futuro possibile”. Mano a mano, Connie capisce che ciò che accadrà non è scritto. Dipende dalle scelte che di volta in volta compiono gli esseri umani. Anche lei. Che il futuro da cui proviene il suo visitatore si dispieghi effettivamente non è certo. Lei stessa ne sarà un’antenata. Oppure no. L’essere con cui sta parlando ha un’esistenza fragile, eterea: sarà corpo solo se lei lo genererà. Questa consapevolezza motiverà infine Connie a certi atti che prefigureranno una rivoluzione, quella da cui quel futuro sarà originato.

Potremmo riassumere la faccenda così: nel romanzo gli abitanti di un futuro utopico compaiono nella vita di una donna di oggi; la loro esistenza dipende da lei, le dicono; le chiedono aiuto: perché loro sono un futuro possibile, ma è nel presente che si compiono le scelte che renderanno attuale un futuro od un altro. I ventagli di possibilità sono aperti a ogni istante a chi possiede l’immaginazione capace di scostarsi dalla tirannia del mondo dato e di intravedere la vita più degna di essere vissuta; ma questa vita si realizzerà, almeno in parte, solo se a questa immaginazione saranno ispirate le azioni che nella realtà attuale compiamo. Il futuro non può venire previsto. Ogni previsione è un tentativo di sterilizzare il carattere inquietante che gli compete. Lo si può tuttavia immaginare. Difficile concepire esseri umani incapaci di farlo, poiché, come segnalava Ernst Bloch, l’essere umano è costitutivamente teso verso ciò che non-è-ancora [Bloch 1959]. Ciò che avviene è che, ad ogni passo, l’immaginazione è spinta a modificarsi, poiché “ogni apparizione di un fatto nuovo aggiunge nuove possibilità al mondo” [Tarde 1910, 90], cioè cambia il ventaglio delle possibilità contemplabili. Vi è da chiedersi se la fantascienza sia ancora capace di tenere il passo dell’ininterrotto

apparire di novità che scompaginano ciò che prevediamo. La domanda porta a interrogarci sul futuro della fantascienza e dell'immaginario che esprime.

### 3. *Il futuro della fantascienza*

Negli anni ottanta la fantascienza registrò una svolta epocale. Mettiamo a confronto *2001 Odissea nello spazio* di Clarke e di Kubrik, del 1968, con *Blade Runner*, realizzato da Ridley Scott sulla base di un racconto di Dick, nel 1980: la differenza è stridente. Nessuna fiducia nel futuro nella Los Angeles dove si cacciano gli androidi: il tono è cupo, corrotto; e piove sempre. Non si può essere deterministi a riguardo, ma è difficile sfuggire alla impressione di un cambio di clima. Il futuro sta diventando minaccia. Non si tratta solo di questo, però. Dopo gli anni sessanta, le novità di maggior rilievo sono la fantascienza di Ballard e quella *cyberpunk*. Queste testimoniano, da un lato, uno schiacciamento del futuro sul presente e, dall'altro, una introversione dello spazio. Per Ballard, la fantascienza è il mezzo più adatto per descrivere le realtà metropolitane e tecnicizzate in cui viviamo. Il suo futuro è quello più prossimo, ed è atroce. Neanche per la fantascienza *cyberpunk* lo spazio da esplorare è più quello esterno al pianeta: è quello virtuale delle nuove tecnologie della comunicazione. È il "cyberspazio", la rete a cui ogni individuo è connesso. E neanche i mondi di Gibson e degli autori di questa corrente sono futuri lontani: sono prossimi; mondi abitati da corpi, menti e memorie in cui i confini fra artificiale ed umano scompaiono.

Questa introversione dello spazio di cui la fantascienza si occupa è marcata anche fuori da questa corrente, e prosegue tuttora. La corsa allo spazio planetario si è arrestata, e l'immaginario se ne discosta; il fascino delle scienze fisiche è superato da quello delle nuove frontiere delle scienze e delle tecnologie della comunicazione. Non a caso, il film fantascientifico di maggiore successo degli ultimi decenni è stato *Matrix*, dei fratelli Wachowski [1999]: il futuro è delle macchine e la realtà è un'illusione prodotta dal computer. E il successo seguente è *Avatar* di James Cameron [2009]: un film in cui gli esseri umani sono alle prese con un altro pianeta, è vero, ma in cui i temi dominanti sono, da un lato, una preoccupazione ecologica evidentemente rivolta alla terra e, dall'altro, e soprattutto, le fu-

turibili possibilità di corpi artificiali a cui la nostra mente sarà connessa mediante tecnologie di comunicazione istantanea. L'immaginario non è occupato più da extraterrestri, ma da post-umani [Caronia, Tursi 2010].

Oggi è difficile prevedere il destino della fantascienza. Per certi versi, l'accelerazione dei mutamenti tecno-scientifici sembra tale da togliere ogni distanza tra il presente e il futuro, così da sottrarre alla fantascienza uno dei suoi terreni più propri. Per altri, in un mondo ricolmo di oggetti quotidiani che incorporano tecnologie avanzatissime, l'immaginario fantascientifico sembra così pervasivo da confondersi con l'immaginario *tout court*. Se volessimo immaginare un futuro lontano, del resto, il problema è anche che non siamo più sicuri che a guidarci sarà un percorso dalla direzione segnata, come era quello garantito dall'idea di progresso (o anche, per converso, ma in modo solidale, da visioni apocalittiche altrettanto "ineluttabili").

Ma mi arresto qui con la storia. Ciò che può servire al nostro discorso credo sia delineato. Osservato attraverso la lente fornita dalla produzione fantascientifica, l'immaginario appare storicamente situato e mobile. La fantascienza è un genere narrativo che è stato via via animato da movimenti e correnti culturali differenti; l'emersione di soggetti diversi (scrittori e pubblici), il clima complessivo e i problemi avvertiti da una società (o certe parti) ne hanno alterato il campo almeno tanto quanto la comparsa di nuove frontiere tecnologiche. L'immaginario ha dunque reagito via via a stimoli diversi. A volte ha svolto funzioni di sostegno dell'ideologia; altre volte ha fornito uno spazio in cui ciò che l'ideologia lascia in ombra viene nominato; altre volte ancora ha svolto funzioni decisamente critiche, fino al punto di ospitare una riflessione narrativa originale sull'utopia. I prodotti in cui si è manifestato hanno circolato, si sono citati reciprocamente, hanno avuto rapporti con prodotti di altri campi culturali, sono stati commentati e ripresi: sono elaborazioni narrative nelle quali certi temi che agitano la sfera pubblica trovano modo di esprimersi e di esporsi a elaborazioni successive.

Quest'ultima constatazione è particolarmente evidente se prestiamo attenzione alla fantascienza che oggi emerge in nuove parti del globo. È stato scritto che, a guardare la storia della fantascienza, sembra che solo i centri del pianeta, i luoghi più sviluppati e più ricchi, siano stati in grado durante il Novecento di immaginare il futuro, o addirittura di averlo [Csicsery-Ronay 2002]. Non è mai stato

così. Il maggiore sviluppo, negli anni centrali del Novecento, la fantascienza l'ha avuto in inglese, ma fin dalle origini vi è stata fantascienza anche in altre lingue. In Russia Aleksandrovic Bogdanov scrisse nel 1908 *La stella rossa* e nel 1912 il suo seguito, *L'ingegner Memmi*, ambientati in un pianeta Marte dove esiste una utopica società socialista. Ed è scritto in polacco il romanzo che è probabilmente il capolavoro assoluto del genere fantascientifico, *Solaris* di Stanislav Lem, del 1961. Durante il periodo del “socialismo realizzato”, in Unione Sovietica si sviluppò una fantascienza speculare a quella americana (altrettanto fiduciosa nel progresso e dai fini ancora più esplicitamente pedagogici) e qualcosa di simile avvenne nella Cina comunista. Dal secondo dopoguerra si è sviluppata impetuosamente anche una fantascienza giapponese (dove, non sorprendentemente, il tema della vita dopo-bomba è particolarmente presente). Vi sono apparizioni del genere fantascientifico anche nella letteratura sudamericana e, a partire dagli anni settanta, nei paesi arabi.

Oggi la situazione è ancora diversa. Nuovi attori stanno riprendendo temi e problemi della fantascienza piegandoli alle esigenze di una situazione globale. In questo quadro, vi è chi parla di una “fantascienza postcoloniale”. La fantascienza postcoloniale è quella determinata dall'emersione di nuovi soggetti, quelli provenienti da paesi extra-occidentali, colonizzati in passato e in parte oggetto ancora oggi di sfruttamenti neocoloniali [Smith 2012]. Ma parlare di una fantascienza postcoloniale non significa solo alludere a una fantascienza prodotta in certi paesi. Significa anche far riferimento a una prospettiva di studi, i *postcolonial studies*, appunto. Si tratta di una galassia di testi e studi che sta sfidando, in molteplici campi, molte delle acquisizioni del nostro senso comune e delle scienze sociali che fin qui abbiamo dato per scontate. Come ha suggerito Dipesh Chakrabarty, ci costringe a “provincializzarci”, cioè a riconoscere di non essere l'ombelico del mondo [Chakrabarty 2000]. Contemporaneamente, ci spinge a riconsiderare la storia della nostra modernità alla luce di ciò che più volentieri abbiamo rimosso: la parte che vi ha giocato il colonialismo, la trasformazione violenta di molte parti del globo, il depredamento delle loro risorse, la trasformazione dei loro abitanti in sub-umani nei cui confronti tutto è stato (o è ancora) permesso.

Le narrative postcoloniali sono capaci di intrattenere con l'immaginario egemone un rapporto complesso, non di mera subordinazione. Gli autori po-

stcoloniali rileggono i classici dei paesi metropolitani e ogni genere nel quale le nostre letterature si sono codificate, riscrivendoli in forme capaci di svelare la violenza o la legittimazione della violenza nascoste nelle nostre narrazioni. Questo vale anche per la fantascienza. O sta cominciando a valere. All'inizio del suo *Postcolonialism and Science Fiction*, Jessica Langer [2011] racconta di un incontro con Nalo Hopkinson, curatrice di una antologia di fantascienza e fantasy di autori del cosiddetto Terzo Mondo [Hopkinson, Mehan, 2004]. Insieme constatano dapprima come la fantascienza, in questi paesi, sembri inesistente: un buco grande come un elefante, dicono. Ma poi si correggono: l'elefante c'è, ma è invisibile, almeno al grande pubblico occidentale.

Nella fantascienza postcoloniale, fra gli alieni della nostra *science fiction* da un lato e i colonizzati di ieri e gli emarginati di oggi dall'altro, si stabilisce un nesso. Diversi studi hanno evidenziato da tempo un certo parallelismo fra gli incontri con gli alieni di cui la fantascienza ci ha parlato e gli incontri con i nativi in tante parti del globo che costellano la storia dell'imperialismo [cfr. Kerlake 2007; Rieder 2008]. Nella prospettiva postcoloniale, le avventure galattiche vengono risignificate come modi per dire, inconsapevolmente, del colonialismo; ma possono diventare oggi modi per parlarne anche criticamente. Come scrive Jessica Langer, la fantascienza postcoloniale ibrida e mima i *topoi* della fantascienza che conosciamo. La figura dell'alieno viene a significare altri tipi di alterità, le terre ignote diventano immagini di terre spogliate, i naufraghi dello spazio *avatar* letterari o cinematografici di profughi e di migranti clandestini.

Come nei film del sudafricano Neill Blomkamp, *District 9* ed *Elysium* [2009; 2013]. Nel primo, gli extraterrestri sbarcati sulla terra vengono confinati in campi profughi circondati da filo spinato e sono oggetto di studi genetici compiuti da imprese farmacologiche spregiudicate. Nel secondo, la speranza degli esseri umani delle periferie del futuro, abbandonate da élite che vivono in un paradisiaco satellite artificiale, consiste in un mondo dove si sia tutti cittadini, e dove le cure mediche siano a disposizione di ognuno.

La stessa idea di scienza può venire rivisitata. Come in *Cromosoma Calcutta*, il romanzo dell'indiano Avitar Gosh [1995]. La storia è ambientata in un futuro prossimo in cui la tecnica informatica consente certe prestazioni impossibili al momento in cui il libro è scritto. Grazie a queste prestazioni, un operatore

egiziano della *information technology*, a New York, rileva le tracce di un collega che, anni prima, è scomparso a Calcutta mentre lavorava sulle ricerche di Ronald Ross, lo scienziato che a fine Ottocento scoprì i meccanismi di trasmissione della malaria. Il collega riteneva che le ricerche di Ross fossero state in qualche modo guidate da un gruppo locale: questo gruppo disponeva già – egli ritiene – di certe conoscenze sulla trasmissione della malaria, così che, da un lato, Ross avrebbe fatto uso di certe conoscenze locali messegli a disposizione dal gruppo e, dall'altro, i suoi stessi studi avrebbero avuto scopi diversi da quelli che egli stesso pensava – giacché era guidato, per l'appunto.

Il romanzo si dilunga sulle ricerche che il protagonista del futuro avvia a sua volta riguardo agli studi di Ross e alle supposte interferenze del gruppo esoterico, che egli scopre esistere ancora. Non esporrò tutta la trama. La specificità del romanzo sta nella commistione che opera fra elementi storici (la figura di Ross è reale, nel testo compaiono estratti delle sue memorie effettivamente pubblicate) ed elementi di fiction. Ma sta soprattutto nel discorso che Gosh propone sulla scienza [Chambers 2003]. In questo discorso, la scienza appare intrisa di elementi di *fiction*. Sono finzionali i resoconti ex post di ogni progetto di ricerca. Ma, e soprattutto, le ricerche non hanno mai percorsi predeterminati. Sono avventure in cui la logica della ricerca scientifica non comanda se stessa. Le direzioni in cui la scienza si muove sono determinate da altri fattori: i presupposti che animano i ricercatori, gli interessi di un gruppo o di un altro, la capacità dei diversi attori implicati di organizzarsi e di organizzare la propria influenza. Questa capacità determina l'immagine che la scienza dà della propria storia: come nota Gosh, nelle *Memorie* di Ross, effettivamente disponibili, egli non cita mai per nome i propri collaboratori indigeni; si appropria evidentemente di qualche conoscenza locale – dopo tutto lavora dove la malaria è diffusa, ed è ragionevole pensare che una certa conoscenza pragmatica di come si trasmette sia nota agli abitanti del luogo –, ma non la riconosce.

Se i percorsi della scienza non sono dati a priori dalla logica scientifica in sé, le pretese di prevedere dove essa ci porterà sono destituite di fondamento. Il futuro è più mobile di quanto quel presupposto non potrebbe far credere. Del resto, a cosa serve la scienza? A conoscere la realtà, certamente (fino al punto in cui ciò sia possibile e a condizione che la "realtà" sia in qualche modo qualcosa

di riconoscibile in quanto distinto dalla “irrealtà”). Ma anche a dominarla. Serve a rendere l’umanità più potente. Incarna il mito di un progresso infinito, che riguarda essenzialmente la nostra capacità di dominare tecnicamente la vita. Così è stato ed è in Occidente. Però questo non è l’unico scopo cui possa servire. Il gruppo esoterico che interferisce con le ricerche di Ross, nel romanzo di Gosh, ha uno scopo diverso. Questo dipende dalla credenza indù nella reincarnazione. L’interesse per la genetica che lo muove mette in relazione la possibilità della clonazione con una prospettiva spirituale. Una prospettiva estranea alla nostra cultura, che si esprime nel romanzo di Gosh mimando e sovvertendo i *topoi* di un genere letterario nostrano.

### *Per concludere*

La fantascienza è animata da gruppi sociali diversi. Lo stesso vale per l’immaginario. Questo non è nulla di monolitico. Come la vita, in un certo senso non ha nessuna funzione (è creatività, energia, dissipazione); ma, all’interno della vita, svolge una pluralità di funzioni. Fra queste vi è la capacità di essere luogo di elaborazione fantastica di questioni che riguardano le forme che la vita stessa può assumere ed il loro senso. In particolare, l’immaginario moderno si è intensamente proiettato sul futuro. In un momento in cui, in Occidente, il futuro appare in crisi, rivisitare i modi in cui in passato lo si è immaginato può essere istruttivo in più di un senso [Jedlowski 2013]. Questa rivisitazione può essere uno degli strumenti utilizzabili per risuscitare riflessivamente quella “capacità di rappresentare il futuro” che oggi fra noi sembra asfittica [Pellegrino 2013].

Si è detto che la crisi dell’idea di progresso costituisce un problema per il futuro della fantascienza. Lo è per l’immaginario contemporaneo *tout court*. Ma la fantascienza stessa è in grado di riflettervi sopra. Come nell’ultimo film dei fratelli Wachowski, *Cloud Atlas* [2012]. Il film corrisponde a un tentativo di elaborare una filosofia della storia che sfugga all’idea di un percorso unilineare (sia in senso positivo, come progresso, sia anche nella sua versione speculare, come corsa verso l’apocalissi). Al posto di questa idea vi è quella della storia umana come scontro ricorrente fra tendenze all’emancipazione da un lato, e tendenze al dominio autoritario dall’altro; nella successione di questi scontri, ogni generazione (e

ogni singolo essere umano al loro interno) ha responsabilità nei confronti delle successive, poiché lascia in eredità lo scenario che ha contribuito a produrre. Il tempo non ci divide, ma unisce: nelle vite di ciascun essere di ogni futuro alberga qualcosa di chi lo ha preceduto e di chi lo seguirà. Può sembrare una filosofia della storia semplicistica, ma certo non lo è più della “legge dei tre stadi” di Comte, che tanta parte ha avuto nel forgiare l’immaginario moderno.

Nelle immagini e nei racconti che produciamo, che circolano, e di cui ci appropriamo, noi sviluppiamo l’immaginario e diamo forma all’immaginazione. Questa ha a che fare con scenari possibili, ma, tra le sue funzioni, vi è anche quella di permettere quelle che potremmo chiamare proto-elaborazioni (o elaborazioni fantastiche, narrative, non logicamente argomentate insomma) dei problemi fondamentali del tempo che abitiamo. (Quanto a *Cloud Atlas*, fra parentesi, è anche un film d’amore).

### *Riferimenti bibliografici*

BERGER, P., LUCKMANN, TH.

1966, *The Social Construction of Reality*, Doubleday, New York; tr. it. 1969, *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino, Bologna.

BLOCH, E.

1959, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. 2005, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano.

CARONIA, A., TURSI, A. (a cura di)

2010, *Filosofie di Avatar*, Mimesis, Milano.

CHAKRABARTY, D.

2000, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton; tr. it. 2000, *Provincializzare l’Europa*, Meltemi, Roma.

CHAMBERS, C.

2003, *Postcolonial Science Fiction: Amitav Ghosh's The Calcutta Chromosome*, The Journal of Commonwealth Literature, n. 1, 38, pp. 58-72.

CLUTE, J., NICHOLLS, P. (a cura di.)

1999 *The Encyclopedia of Science Fiction*, 3a ed., Orbit Books, London.

CRESPI, F.

2008, *Introduzione*, in L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma.

GOSH, A.

1995, *The Calcutta Chromosome*, Picador, Basingstoke; tr. it. 2008, *Il cromosoma Calcutta*, Neri Pozza, Vicenza.

CSICSERY-RONAY, I.

2002, *Dis-Imagined Communities: Science Fiction and the Future of Nations*, in V. Hollinger, J. Gordon (a cura di), *Edging into the Future: Science Fiction and Cultural Transformation*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia.

FREEDMAN, C.

2000, *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan, Hanover, NH.

HOPKINSON, N., MEHAN, U. (a cura di)

2004, *So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction & Fantasy*, Arsenal Pulp Press, Vancouver.

KERSLAKE, P.

2007, *Science Fiction and Empire*, Liverpool University Press, Liverpool.

KOSELLECK, R.

2006, *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. abbreviata 2009, *Il vocabolario della modernità*, il Mulino, Bologna.

JAMESON, F.

2005, *Archaeologies of the Future*, Verso, London.

JEDLOWSKI, P.

2008, *Immaginario e senso comune*, in F. Carmagnola, V. Matera (a cura di), *Genealogie dell'immaginario*, UTET, Torino.

2010, *Costruzione narrativa della realtà e mondi possibili*, in A. Santambrogio (a cura di), *Costruzionismo e scienze sociali*, Morlacchi, Perugia.

2013, *Memorie del futuro. Una ricognizione*, Studi culturali, n. 2, 10, pp. 171-187.

LANGER, J.

2011, *Postcolonialism and Science Fiction*, Palgrave MacMillan, New York.

MORIN, E.

1962, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Grasset, Paris; tr. it. 1983, *L'industria culturale*, il Mulino, Bologna.

MUMFORD, L.

1922/1962, *The story of Utopias*, Viking Press, New York; tr. it. 2008, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma.

PELLEGRINO, V.

2013, *Coltivare la capacità di rappresentare il futuro*, Im@go. Rivista di studi sociali sull'immaginario, n. 2, a. II, pp.112-142.

PIERCY, M.

1976, *Woman at the Edge of Time*, Alfred A. Knopf, New York; tr. it. 1990, *Sul filo del tempo*, Eleuthera, Milano.

RIEDER, J.

2008, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan, Middletown, CT.

SEED, D. (a cura di)

2005, *A Companion to Science Fiction*, Blackwell, Oxford.

SMITH, E. D.

2012, *Globalization, utopia and postcolonial science fiction*, Palgrave, New York.

SUVIN, D.

1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New York; tr. it. 1985, *Le metamorfosi della fantascienza*, il Mulino, Bologna.

1993, *Fantascienza*, in AA.VV. *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, Roma.

TARDE, G.

1910, *Les possibles*, Archives d'Anthropologie Criminelle, XXIV; tr. it. 2013, *L'azione dei fatti futuri. I possibili*, Orthotes, Napoli-Salerno.

WEGNER, PH. E.

2005 *Utopia*, in D. Seed (a cura di), *A Companion to Science Fiction*, Blackwell, Oxford.