

Pragmatica e genere: la uestopia ecocritica di Margaret Atwood

Bianca Del Villano

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

Che rilevanza può avere la categorizzazione del genere rispetto alla funzione sociale dei romanzi e come può riscrivere la relazione tra estetica e socialità? In una linea di analisi che legge la comunicazione estetica in chiave pragmatica, il presente saggio si interrogherà su tale questione a partire dalla *querelle* che la pubblicazione della *MaddAddam Trilogy* di Margaret Atwood ha innescato.

Oryx and Crake (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013) definiscono una critica alla realtà contemporanea, concentrandosi sugli azzardi dell’ingegneria genetica e sul problema dell’inquinamento, ed esprimendo istanze che nel dibattito attuale sull’ecologia possono senza dubbio essere definite *ecocritiche*. Tuttavia, a una inequivocabile decodificazione tematica non ha fatto riscontro una altrettanto chiara decodificazione del genere cui la trilogia vada ricondotta. Le rivendicazioni della scrittrice sull’appartenenza dei tre romanzi alla *speculative fiction* – interessata alle possibili e plausibili degenerazioni della realtà condivisa da autrice e lettore – piuttosto che alla fantascienza – incentrata sul racconto di mondi lontani e impossibili – hanno provocato una polemica con Ursula Le Guin, che a una prima lettura sembra ripresentare antichi ma non superati pregiudizi sulla letterarietà di generi ipercodificati come la fantascienza. Eppure, inquadrando la questione in una griglia metodologica ispirata alla Pragmatica, sia il problema della ipercodificazione, sia l’operazione di riformulazione e aggiornamento

dei codici di genere operata da Atwood, possono assumere una diversa rilevanza.

Dopo aver ripercorso le tappe della *querelle* e aver illustrato le principali linee pragmatiche sul genere, il presente studio discuterà anche il modo in cui le specificità tematiche e formali della trilogia la rendano una delle più recenti tappe evolutive del filone distopico occidentale. L'ultima sezione sarà dedicata all'analisi di *The Year of the Flood*, in relazione al particolare uso del genere.

1. Science Fiction contro Speculative Fiction

La pubblicazione della trilogia distopica di Margaret Atwood ha registrato, oltre che un notevole successo di pubblico, anche una consistente risposta da parte della critica letteraria e linguistica. Nel giro di poco più di un decennio, numerosi sono stati gli studi di settore dedicati all'analisi di *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* e *MaddAddam*, e soprattutto a come questi romanzi estetizzino una condizione globale di disarmonia – quasi di frattura – fra umanità e ambiente naturale. La trilogia si pone quale monito per le società occidentali, come sprone a combattere forme di finto progresso ancora troppo legate alle logiche imperialiste e capitaliste moderne e a porre rimedio alle conseguenze sociali e ambientali di tali politiche. Si tratta di un'urgenza dettata da ragioni etiche quanto estetiche, sentite da una Atwood attivista ecologica, militante politica, scrittrice desiderosa di tradurre in linguaggio letterario le istanze avanzate da alcuni settori della società contemporanea: “As with the *Handmaid's Tale*, [*Oryx and Crake*] invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a *what if* and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*” (Atwood, *Writing with Intent* 285-6).

Difficile quantificare e analizzare la risposta del pubblico di lettori e se una reale sensibilizzazione sia seguita alla lettura dei testi; tracciabile è, invece, l'impatto che la trilogia ha avuto sui critici, “lettori specializzati”, le cui interpretazioni e i cui commenti sono andati in prima battuta nella direzione di una decodificazione tematica, che ha contribuito al progetto soggiacente alla creazione dei tre romanzi, sollevando una serie di questioni ancora legate alla decostruzione dell'antropocentrismo

occidentale, ma spostando l'attenzione dalle discriminazioni a carattere sociale, sessuale e razziale ai danni di minoranze volutamente collocate nella sfera concettuale dell'Altro (allo scopo di affermare la centralità di un soggetto bianco, maschio, occidentale e borghese), al fatto che quello stesso discorso sottendesse anche un'appropriazione delle risorse naturali del pianeta, finalizzata a sostenerne l'economia (capitalista). Ne è scaturito un dibattito su svariati aspetti del rapporto tra ecologia, progresso tecnologico/scienza e pratiche socio-economiche nelle società dell'Occidente (Bahrawi; Berghaller; Canavan; Leporini; Northover; Vials), così come – in chiave anche filosofica – del rapporto tra Natura e Cultura in un'ottica post-umanista (Glover; Mosca). Altri studi, di impianto prevalentemente stilistico e/o linguistico si sono invece occupati di tratti più specifici relativi ai linguaggi impiegati nei testi, alla dimensione intra-testuale, alle scelte estetico-stilistiche compiute dall'autrice o alla dimensione meta-linguistica e meta-discorsiva presente nei romanzi (Del Villano; Lòpez Rúa; Völker) .

Seppure diversi nel tipo di metodologia usata per l'analisi testuale, gli sforzi della critica letteraria e linguistica finora pubblicati sembrerebbero contribuire – più o meno consapevolmente e più o meno dichiaratamente – a un'arena di discussione molto più ampia che va sotto il nome di *ecocritica*.

Nato intorno agli anni Novanta del Novecento, tale orientamento si è fatto portavoce di una problematizzazione della relazione fra umano e naturale, nonché di un ripensamento della cultura antropocentrica con i suoi assunti. Sulla scia della rivoluzione culturale postmoderna, rappresentata dal femminismo, dal postcolonialismo, dai *cultural studies*, dai *queer studies*, l'ecocritica ha esteso il tipo di decostruzione promossa ai danni del sistema patriarcale e coloniale occidentale, all'opposizione tra Natura e Cultura, cuore (di tenebra) dell'Occidente moderno: “[E]cocriticism provides two critical components regarding whether place should be seen as a new critical category along with race, class and gender and also that human culture is deeply connected to the physical world” (Dobrin and Weisser 569). Vicina alla filosofia del post-umanesimo, l'ecocritica si è posta come progetto culturale volto a superare “the separation of subject and object, body and environment, nature and culture” (Heise 506-7), per promuovere una riflessione intellettuale e un'azione sociale, che spaziano dal mero attivismo *green* all'affinamento di pratiche di analisi, attente a scovare nei testi e nei linguaggi tracce dell'antropocentrismo o delle costruzioni testuali e linguistiche che della Natura hanno fatto un elemento

ad esso funzionale, ispirando metodologie quali l'*Ecocritical Discourse Analysis* e discipline come l'Ecolinguistica.

Se l'orientamento ecocritico emerge – direttamente o tangenzialmente – come terreno comune fra critica tematica e critica stilistico/linguistica, così da rappresentare una cassa di risonanza per il messaggio etico promosso da Atwood, è un'altra questione, all'apparenza solo estetica, a dividere il pubblico di lettori soprattutto specialistici e persino alcuni scrittori, “collegli” di Atwood: la definizione del genere cui la trilogia appartiene.

Nel commentare *The Handmaid's Tale* (1985) – il suo primo romanzo distopico – Atwood affermava: “So I think of *The Handmaid's Tale* not as science fiction but as speculative fiction; and, more particularly, as that negative form of Utopian fiction that has come to be known as Dystopia” (Atwood, *Writing with Intent* 93).¹ Rifutando di posizionare la propria scrittura distopica nell'alveo della *sf*, alla cui galassia utopia e distopia vengono sovente (seppur problematicamente) aggregate (Baccolini and Moylan 1-2),² la scrittrice canadese ha causato una vertigine terminologica, aggravata per così dire da successive dichiarazioni. In un'intervista del 2010, infatti, alla domanda su cosa distinguesse *science fiction* e *speculative fiction*, Atwood rispondeva:

The distinction has to do with lineages. It has to do with ancestries, and what family books belong to because books do belong in families. The ancestor of science fiction is H. G. Wells with books like *The Time Machine* and *The War of the Worlds*. Those books involved things that are very unlikely to happen or are actually impossible, but they are ways of exploring possibilities and human nature and the way people react to certain things. And if you go to another planet, you get to build the whole society and you can draw blueprints and have fun with talking vegetation and other such things. The lineage of speculative fiction traces back to Jules Verne, who wrote about things that he could see coming to pass that were possible on the Earth—this wasn't about outer space or space invasions—but things that we could actually do (Rothschild).

La distinzione posta in questi termini ha suscitato diverse polemiche, non solo perché non risulta chiara l'identità e la collocazione della distopia/utopia – altrove confermata come modello letterario utilizzato per la trilogia (Atwood, *In Other Worlds*) e nelle cui fila è certamente annoverabile *The Time Machine*, universalmente considerata la prima distopia della storia letteraria (Guardamagna) – ma anche perché una distinzione basata sul

“grado” di realismo ha rischiato di produrre una divisione gerarchica fra letteratura impegnata e letteratura d’evasione, di fatto relegando la tradizionale *sf* a quest’ultima sfera e implicitamente a un ruolo di minore impatto sociale rispetto alla *speculative fiction*. Una lettura di certo implicata nella risposta data da Ursula Le Guin in una recensione a *Oryx and Crake* e *The Year of the Flood*: “This arbitrarily restrictive definition seems designated to protect her novels from being relegated to a genre still shunned by hidebound readers, reviewers and prize-awards. She doesn’t want the literary bigots to shove her into the literary ghetto” (Le Guin). Le Guin rimarca l’impressione che il rifiuto opposto da Atwood a considerare i suoi romanzi fantascienza sia dovuto a una ragione estetica, basata sul pregiudizio che un genere popolare sia destinato al ghetto della letteratura di serie B. Il terzo passaggio di questo botto e risposta letterario è giunto nel 2011 con la pubblicazione di *In Other Worlds*, nel quale Atwood racconta come è passata dal territorio familiare del romanzo realistico ai più avventurosi percorsi della distopia e torna sulla questione del genere:

I didn’t really grasp what the term *science fiction* meant anymore. Is this term a corral with real fences that separate what is clearly “science fiction” from what is not, or is it merely a shelving aid, there to help workers in bookstores place the book in a semi-accurate or at least lucrative way? [...] what Le Guin means by “science fiction” is what I mean by “speculative fiction”, and what she means by “fantasy” would include some of what I mean by “science fiction”. So that clears all up, more or less. When it comes to genres, the borders are increasingly undefined, and things slip back and forth across them with insouciance (Atwood, *In Other Worlds* 2:7).

La riformulazione offerta da Atwood per chiarire il divario terminologico e appianare la critica ricevuta da Le Guin non cambia di molto la sostanza della visione estetica espressa in precedenza. Lo slittamento della *sf* verso il *fantasy* non risolve il nodo emerso riguardante la classificazione dei generi e sembra rievocare polemiche e dibattiti già affrontati sugli aspetti ideologici oltre che estetici implicati nella definizione e classificazione dei generi letterari e di cosa vi rientri.³ Tuttavia, in una diversa prospettiva, la dichiarazione potrebbe aprire le porte a una riflessione sulla funzione sociale della letteratura, dal momento che – come si evince dalla prima parte della citazione – la scrittrice canadese prende le distanze non tanto da un certo tipo di testo, quanto dal contesto sterile in cui quel testo può essere superficialmente inquadrato, allo scopo di diventare catalogabile e riconoscibile (dagli eventuali lettori) all’interno

di un circuito di vendita. Ricapitolando, dunque, da un lato, una possibile lettura della posizione di Atwood rispetto alla questione dei generi letterari richiamerebbe l'antica, superata ma non del tutto dimenticata, convinzione che l'appartenenza riconoscibile a un genere ipercodificato costituisca di per sé prova di poca originalità e, di conseguenza, di poca letterarietà; dall'altro, l'ipercodificazione – verso la quale sarebbe orientato solo un certo target di lettori – potrebbe essere considerata un ostacolo allo svolgimento della funzione etica che soggiace a quella estetica implicita nel testo letterario e di cui Atwood, come abbiamo ricordato in apertura, si fa portavoce. Il genere letterario, in questa prospettiva, dovrebbe allora essere analizzato come una vera e propria “pratica” testuale e discorsiva interna a un processo comunicativo che si avvale di linguaggi specifici perché adeguati a specifici scopi. Per analizzare la complessità di tale prospettiva – e per ricollegarla infine alla connessione della trilogia con l'ecocritica – nelle sezioni successive si farà ricorso alla metodologia della Pragmatica.

2. La Pragmatica e il concetto di “genere”

All'interno del vasto territorio disciplinare della pragmatica, negli ultimi anni un discreto spazio è stato riservato all'analisi dei generi letterari, implementando gli studi già esistenti – studi, oltre ai fondativi Bakhtin e Torodov, soprattutto di matrice formalista/folklorica (Be-Amos), retorica (Kinneavy; Jamieson; Miller) o più generalmente linguistica (Hymes; Preston; Swales) – con indagini e analisi sul loro “uso” e “scopo”, condotte da una prospettiva sistemica (Bax; Couture; Frow; Martin) o fenomenologica (Giltrow; Puschmann).

In pragmatica, un punto di partenza fecondo è senz'altro costituito dalla teoria di Levinson sull'*Activity Type* (AT), “any culturally recognized event [...] goal-defined, socially constituted, bounded events with constraints on participants, setting and so on, but above all on the kinds of allowable contributions” (368). Ogni forma di AT è dotata di “structure” e “style” e calata in un flusso di “constraints” e “inferential schemata”, ovvero indici che guidano la creazione di un dato testo secondo codici che consentono ai parlanti di riconoscere il tipo di attività e attribuirle il giusto significato in relazione al contesto: di capire, per esempio, che un interrogatorio in un film *deve* assumere un significato diverso da un interrogatorio nella vita reale.

Tale prospettiva, tuttavia, pur costituendo la base da cui successivi studi linguistici sul genere si sono originati, non rende del tutto conto della complessità del processo comunicativo implicato in un genere e della sua dimensione testuale e discorsiva. Eppure, ancora prima di Levinson, l'etnolinguista Hymes aveva indirettamente già aperto la strada ad approcci discorsivi: "Genres often coincide with speech events, but must be treated as analytically independent of them. They may occur in (or as) different events. The sermon as a genre is typically identified with a certain place in a church service, but its properties may be invoked, for serious or humorous effect, in other situations" (61), laddove per "speech event" si intende qualcosa che "will be restricted to activities, or aspects of activities, that are directly governed by rules or norms for the use of speech" (52). Anche se permane l'idea di genere come atto eminentemente linguistico e non come testo discorsivamente situato, la citazione lascia intravedere l'importanza del contesto e del discorso, elementi che diventano maggiormente quantificabili anche in relazione allo sviluppo di un filone di studi sul genere ispirato alla linguistica sistemica di Halliday, molto concentrata sullo studio del concetto di "registro". In questa prospettiva, una nozione di "genere" è emersa quasi per differenza rispetto a quella di "registro": "Unlike register, genre can only be realized in completed texts or texts that can be projected as complete, for a genre does more than specify kinds of codes extant in a group of related texts; it specifies conditions for beginning, continuing and ending a text" (Couture 82). Il genere è dunque un'attività linguistica segmentabile, caratterizzata da un alto potere normativo sulla scelta dei registri in essa implicati, che vi appartengono come sotto-unità funzionali insieme a quelle che Martin definisce "verbal strategies": "states through which one moves in order to realize a genre" (251). Swales – anni dopo – chiude il cerchio riferendosi esplicitamente ai "social purposes":

Genres constrain the ways in which register variables of field, tenor and mode can be combined in a particular society. Some topics will be more or less suitable for lectures than others; others will be more or less suitable for informal conversation between equals. [...] Genres comprise a system for accomplishing social purposes by verbal means is that thus recognition leads to an analysis of discourse structure (251).

Se la scuola pragmatica anglo-americana ha successivamente preferito investire in studi che assumessero AT e registro quali concetti centrali nell'ambito dell'analisi formale e funzionale dei generi, la scuola

europeo-continentale – pur sviluppando una propria matrice sistemica – si è mossa in una direzione per molti aspetti convergente con la *Discourse Analysis* (DA) e le sue specifiche tecniche analitico-discorsive. Caso emblematico è quello di Bax che, nella sua tassonomia dei generi del discorso, sostituisce il concetto di “text type” con “discourse mode”, in ragione del quale, ogni genere assume una funzione, seppure flessibile: “As we *use* genres, we can draw on any of the various discourse modes in flexible ways” (51). Il modo assegnato al romanzo per Bax risulta il seguente: “Entertainment, aesthetic” (57). Tuttavia, né da questo studio, né da altri appartenenti alla medesima matrice critico-discorsiva è possibile dedurre la specificità pragmatica di un testo letterario, del quale vengono sì scomposte le unità interne e analizzati i *marker* discorsivi, ma rispetto al quale rimane, per esempio, ancora troppo oscura la relazione fra estetica e socialità. Potrebbe essere, viceversa, interessante reinserire l’analisi del genere, nella fattispecie del genere letterario, in una griglia che recuperi alcuni fondamentali della Pragmatica, come le Massime Conversazionali di Grice e la *Relevance Theory* di Sperber e Wilson.

Si potrebbe partire con l’osservare che la comunicazione estetica trasgredisce a ben due delle quattro massime sistematizzate da Grice ed enunciate come segue:

- Quantity: Make your contribution as informative as required (for the current purpose of the exchange). Do not make your contribution more informative than is required.
- Quality: Do not say what you believe to be false. Do not say that for which you lack adequate evidence.
- Relation: Be relevant.
- Manner: Avoid obscurity of expression. Avoid ambiguity. Be brief (avoid unnecessary prolixity). Be orderly (Grice 69).

La Massima della Qualità viene violata nella misura in cui l’autore crea deliberatamente un prodotto fittizio, una *fiction* paragonabile pragmaticamente a una bugia, per cui, parafrasando Grice, dice cose che sa non essere “vere”. Analogamente, poi, il testo letterario viola anche la Massima della Modalità, utilizzando un linguaggio altamente figurato, che preferisce ambiguità e densità semantica alla chiarezza espressiva, all’ordine espositivo, alla brevità richiesta dall’efficienza comunicativa. Negli studi letterari, la trasgressione alla Massima della Qualità è empiricamente resa nei termini di una “suspension of disbelief”, mentre

la trasgressione alla Massima della Modalità è attribuita a motivazioni di carattere estetico. Da un punto di vista pragmatico, entrambe le infrazioni rientrano in una dinamica che sdoppia il piano analitico in due direzioni: da una parte l'opera letteraria e dall'altra la comunicazione estetica. Vediamo in che modo.

La teoria di Grice presuppone che, eludendo volontariamente o meno le massime conversazionali, i parlanti producano delle *implicatures*, messaggi impliciti che l'interlocutore può decidere di accogliere o rigettare una volta arrivato il suo turno di parola. Ogni conversazione può sottintendere più di quanto affermato, così che le implicature risultino fonte di extra-significato. Nell'ambito della *Relevance Theory* di Sperber e Wilson, le implicature si distinguono in due tipologie: le *strong implicatures* sono essenziali per cogliere il significato globale dell'affermazione, mentre al contrario le *weak implicatures* aiutano a costruire una interpretazione rilevante, ma non certo l'unica possibile. La polisemia e la polivalenza che l'estetica assegna all'opera letteraria quali caratteristiche intrinseche al testo, nel processo comunicativo che conferisce alla letteratura una posizione discreta rispetto agli altri sistemi comunicativi, diventano in sé variabili funzionali:

Ipotesi sul sistema dell'interazione comunicativa letteraria: nella nostra società esiste un sistema di interazione comunicativa letteraria che ha le seguenti proprietà: (a) le interazioni comunicative sono tematicamente dirette verso testi linguistici di comunicazione estetica; (b) le azioni dei produttori e dei riceventi dei testi seguono le convenzioni dell'esteticità e della polivalenza, e quelle dei mediatori e degli elaboratori successivi devono essere compatibili con queste convenzioni; (c) il sistema rivela una struttura interna, è delimitato da altri sistemi, è accettato dalla società e compie delle funzioni che non sono effettuate da altri sistemi (Schmidt 103).

In uno dei tentativi più efficaci di catalogazione del linguaggio estetico Schmidt, come suggerisce la citazione, annovera estetica (E) e polivalenza (P) tra le convenzioni alternative alla "congruenza con i fatti" (F), coincidente con la Massima della Qualità di Grice. Dal punto di vista della *Relevance Theory*, E e P risultano le principali fonti di *weak implicatures*, così che, pragmaticamente, un'indicizzazione dell'estetica letteraria non può prescindere dalla valutazione della quantità di *weak implicatures* che il testo è in grado di produrre. "Entertainment, aesthetic" (57) che Bax associava al romanzo emergono come funzioni direttamente correlate e dipendenti dalla specifica capacità della letteratura di sollecitare interpretazioni soggettive all'interno di una

dinamica che giustappone e al tempo stesso sovrappone il piano della realtà con quello della *fiction*, assecondando una temporanea sospensione delle regole che normalmente vigono nel linguaggio naturale: “The weaker the communication, the more the responsibility falls on the audience, to a point where weak implicatures shade off into unintended contextual implications derived solely on the audience’s initiative” (Wilson 73). Si tratta di un gioco (“entertainment”) perché l’implicatura debole non è obbligatoria e, come suggerisce Caffi, essa “è indeterminata perché non mi garantisce la correttezza della mia inferenza” (75) e, per converso, neanche la sua assoluta scorrettezza.

Cosa più importante, in questa prospettiva l’originaria visione *text-oriented* di Levinson sull’AT fa spazio a una analisi che tende a spostare il focus su chi il testo lo riceve, ovvero sulla *interpretazione*. Detto diversamente, del testo letterario la componente estetica diventa valutabile in relazione a tutto il contesto pragmatico della comunicazione in cui esso viene creato e recepito. Ciò chiarisce in parte la relazione fra testo estetico e comunicazione estetica accennata in precedenza, pur non esaurendola. Nello studio della convenzionalità radicale di tale relazione, manca l’analisi della mediazione effettuata dai generi, i quali orientano i lettori indicando “the mode in which utterances should be understood, whether serious or ironical, for example” (Jucker and Taavitsainen 146) e risultando, allo stesso tempo: “Inherently dynamic cultural schemata used to organise knowledge and experience” (Taavitsainen 83). Il genere, in altre parole, guida la decodificazione del testo ma funge anche da connettore mobile tra le dimensioni interno-esterno, la cui distinzione è fondamentale da un punto di vista sistemico. Esso consente al testo di collocarsi con una certa chiarezza rispetto al contesto della comunicazione estetica e rispetto ai riceventi e, al tempo stesso, rende visibile il discrimine tra le due dimensioni.

Il genere rivela l’appartenenza del testo a certi modelli e linguaggi e a determinate pratiche sociali, ma può anche segnalare dei cambiamenti rispetto a esse. La disputa sul genere che la pubblicazione della *MaddAddam Trilogy* di Atwood ha scatenato andrebbe intesa, allora, come il tentativo di aggiornare gli schemi cognitivi ed emotivi entro e attraverso i quali avviene la comprensione dell’ordine sociale non solo per i lettori amatoriali ma anche per i critici, ovvero per tutti i partecipanti al “sistema letteratura”: i “produttori” e i “riceventi dei testi”, i “mediatori” e “gli elaboratori successivi” (Schmidt 103). È anche in questo modo, con una riflessione

non attraverso il testo ma sul testo, che si attiva il gioco delle implicature e delle elaborazioni di significato.

3. *Utopia, Distopia e Ustopia*

Nelle ultime due sezioni di questo studio entreremo nel merito di come la riformulazione del genere produca significato, analizzando uno dei tre romanzi della trilogia, *The Year of the Flood*. Considereremo come punto di partenza ancora una volta una riflessione metatestuale dell'autrice. All'interno di *In Other Worlds*, Atwood, oltre a discutere la collocazione del suo genere speculativo rispetto alla *sf* di cui abbiamo già parlato, insiste sulla natura composita di quella che anni addietro aveva più semplicemente definito "distopia", introducendo un neologismo, "ustopia": "Ustopia is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because in my view, each contains a latent version of the other" (66). La contiguità insieme con la non-sovrapponibilità di distopia e utopia sembrerebbe allargare – quasi in contraddizione con lo spirito analitico che informa il testo della scrittrice – il focus del discorso; al contrario, esso ne offre una sintesi concettualmente importante. Una sintesi che più che constatare la complessità dei due generi, rappresenta la tappa più recente della loro evoluzione in diacronia.

Tradizionalmente, la critica ha considerato la distopia come una derivazione dell'utopia, giunta a una codificazione di genere matura solo alla fine del ventesimo secolo. Laddove l'utopia "è il progetto storico della società giusta e fraterna; la distopia è un modello di società perversa, [...] la società malvagia da cui difendersi" (Colombo 11). Seppure l'una sia lo specchio rovesciato dell'altra, l'intento che le anima è il medesimo: rendere problematica la realtà extra-testuale. È noto che il prototipo dell'utopia moderna è *Utopia* (1516) di Thomas More, la quale ripropone il tema della città ideale affrontato da Platone nel *Timeo*, nel *Crizia*, nella *Repubblica* (300 a.C.), già filtrato in epoca premoderna nei *topoi* dell'Età dell'Oro e dell'Arcadia (nelle sue molteplici declinazioni e ipostasi). In tutti questi esempi, l'immagine del mondo idilliaco, da cui il presente è ben lontano, è la proiezione di un passato; nel caso di Platone, la Atene di 9000 anni prima, negli altri casi, un passato artificiale, in cui la Natura offre spontaneamente i suoi frutti e si vive nell'abbondanza. More al contrario affida all'umanità la responsabilità di realizzare la propria felicità, così che sin dal suo esordio

questo genere attiene all'umano. Nei due libri in cui è divisa l'opera, l'autore giustappone la realtà inglese cinquecentesca, che considera iniqua per le sue sperequazioni sociali, a quella dell'isola di Utopia, in cui l'abolizione della proprietà privata garantisce serenità, armonia, appagamento assoluto del bisogno. Nonostante la consapevolezza che il mondo perfetto sia irrealizzabile – consapevolezza segnalata dall'ambiguità dell'etimo di "utopia", coniata da More proprio per significare sia "luogo del bene" che "non-luogo" – fino alla fine dell'Ottocento la diffusione dell'utopia segnala una cieca fiducia nella ragione umana, nel progresso, nei valori del Settecento Illuminista e dell'Ottocento Positivista. Sicché, quest'opera dà il via a un filone narrativo molto fecondo che attraversa il cuore della modernità facendosi portavoce della volontà riformatrice degli intellettuali/letterati che oppongono alla propria società una visione alternativa, probabilmente irrealizzabile ma utile a segnalare via via i limiti del momento storico: "L'utopia "classica", a partire da Moro, afferma così una *laicizzazione* del millenarismo e una risoluta virata verso l'*antropocentrismo*" (Trousson 21). Le conseguenze negative dell'antropocentrismo, cui accenna Trousson, saranno invece materiale narrativo per la distopia. La venatura di ambiguità che soggiaceva alla narrazione utopica di More diventa, con il tempo, una spaccatura vera e propria, il sintomo di una serie di contraddizioni interne al "sistema moderno", che il genere distopico variamente interpreta dal tardo vittorianesimo in poi, ma i cui germi erano già stati annunciati dalle utopie satiriche del Settecento di cui l'espressione più compiuta sono i *Gulliver's Travels* (1726) di Jonathan Swift. A ridosso del Novecento le inquietudini dell'umano si rendono troppo evidenti per non essere ascoltate; è il momento in cui l'antropocentrismo avviato dalla cultura umanista e rinascimentale subisce la sua più grave battuta d'arresto, che sfocia nella "crisi di un umanesimo del quale si è proclamato il fallimento" (Trousson 31).

Il positivismo e la fede nel progresso risultano, infatti, fortemente provate dall'insorgere di un clima relativista e decadente, che subisce delle accelerazioni man mano che si instaura il Novecento. Gli stessi trionfi della ragione, forse sarebbe il caso di dire del razionalismo, insidiano le sicurezze dell'io borghese: la scoperta dell'inconscio da parte di Freud e persino il consolidarsi delle teorie Darwiniane corrodono l'idea di un soggetto umano controllato e artefice del proprio destino, per avanzare, al contrario, la visione di una coscienza spesso tormentata da istanze oscure e irrazionali, nonché l'immagine di un essere umano che seppure

al vertice della nuova *scala naturae* conserva i germi di una ripugnante animalità. Cosa accadrebbe se il percorso verso l'evoluzione della specie subisse un'inversione e retrocedesse dall'umano all'animale, o peggio al mostruoso e all'inumano? E se la coscienza perdesse del tutto la propria unità/unitarietà e autonomia? La letteratura del passaggio di secolo, soprattutto il romanzo, fa i conti con questi interrogativi, offrendo soluzioni che, in alcuni casi, sperimentano la dissoluzione del soggetto attraverso la trasformazione delle tradizionali categorie narrative, spianando la strada al romanzo modernista; in altri casi, ripiegano su codici più conservativi, portando, cioè, la riflessione su un piano tematico più che formale. È il caso della distopia (almeno fino a Margaret Atwood), che fa il suo ingresso sulla scena letteraria inglese con *The Time Machine* di Wells nel 1895, inaugurando significativi cambiamenti nello schema dell'utopia. La dualità tipica dell'utopia – che giustappone le due realtà, il presente e il mondo idilliaco – nella distopia scompare del tutto, ci troviamo sempre di fronte al “nostro” mondo, estremizzato e proiettato in avanti.

The Time Machine è un anello di congiunzione che segna il passaggio netto dall'una all'altra struttura, presentando caratteristiche formali simili a quelle dell'utopia (soprattutto la presenza del viaggiatore che si sposta verso un altrove), ma muovendo verso la distopia nel momento in cui il non-luogo presentato non è affatto un mondo perfetto. Infatti, nonostante l'iniziale impressione che nell'802.701 la Terra sembri un giardino, i Londinesi civili e garbati, al viaggiatore presto si palesa un'amara verità: l'umanità è divisa in due classi, gli Eloi e i Morlocks, e che questi ultimi, “nauseatingly inhuman”, vivono nel sottosuolo, tornando in superficie solo per divorare i loro “oppressori”. Già in questo primo testo distopico, si profilano alcune delle inquietudini che ossessioneranno il genere fino alla metà del Novecento: gli effetti sociali del capitalismo, il senso di colpa borghese, la paura della rivoluzione proletaria si fondono in una visione del mondo che reprime le masse, relegandole nella sfera della inumanità mostruosa, ma rappresentandole come un'alterità che *può* ritornare in superficie (per effetto del noto meccanismo freudiano). La mostruosità ha però una duplice natura: è ripugnanza e paura verso le classi lavoratrici e le loro potenzialità (che, infatti, di lì a poco si sarebbero concretizzate nel progetto comunista), ma anche proiezione del *proprio* senso di colpa (altro “represso”), della latente consapevolezza di aver raggiunto l'agiatezza a spese altrui.

Nelle distopie successive, al tema dell'“inumano mostruoso” si sostituisce quello dell'“inumano tecnologico”, mentre lo sfondo politico dà

voce all'ansia provocata dai nascenti e, in seguito, conclamati totalitarismi. Nei casi esemplari di *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, o di *1984* (1948) di George Orwell, per esempio, il tema fondamentale è l'effetto dello statalismo sull'individuo; il Potere schiaccia l'Io, spegne il senso critico necessario all'essere umano per sopravvivere, privandolo di individualità e rendendolo simile a una macchina. Il protagonista, non a caso, non è più un viaggiatore, ma un dissenziente, un *outcast*, il quale, dotato di senso critico, riesce a guardare la realtà da un punto di vista contrapposto a quello generalmente condiviso dagli altri. La sua lotta contro il sistema si rivela puntualmente inefficace, segno che la distopia esprime una "autocritica che demanda ogni decisione all'esterno, dopo che l'Io borghese si è opposto al mondo che lo annulla e ne è stato distrutto, anche ideologicamente" (Guardamagna 78). La distruzione è espressa dal fallimento del protagonista, ma è anche codificata da una struttura che non si concede più aperture verso un esterno utopico immaginario; l'unico "esterno" previsto è l'universo del lettore, chiamato a dare un'interpretazione. Il cambiamento di schema di genere (da utopia a distopia) sussume, dunque, una diversa funzione del testo: il fatto che la narrazione cominci direttamente nel mondo *altro* – trasferendo il conflitto fra i due mondi contrapposti dell'utopia all'interno del romanzo – e che sia priva di una riflessione didatticamente suggerita dall'autore, responsabilizza il lettore, rendendolo più libero, al contempo, di interpretare. Il confronto tra il "nostro" mondo e la proiezione distopica, così come fra l'Io/personaggio e il Mondo, rimane implicito; al lettore il compito di leggerlo autonomamente ma sempre nel rispetto di un patto narrativo che prevede la complanarità con l'autore.

Lo schema distopico si complica nella successiva generazione di romanzi. Dal punto di vista tematico, nella seconda metà del Novecento – cronologicamente all'altezza del periodo denominato "postmodernità" – si sviluppa quello che Muzzioli definisce filone del "catastrofismo" (29), caratterizzato dalla fantasia dell'estinzione del genere umano e dalla preoccupazione per gli imminenti disastri ecologici annunciati, nonché per le conseguenze di quelli già accaduti. Sotto l'influenza sia della fantascienza sia del *cyberpunk* americani, il filone del catastrofismo mette in scena in chiave tecnologica anche l'angoscia per la regressione e la scomparsa dell'umano, estremizzando le potenzialità dell'ingegneria genetica, così che l'inumano assume i contorni dell'ibridazione tra macchina e uomo, o tra uomo e animale. Teatro di ogni conflitto non è più l'Io inteso come soggettività astratta, bensì il corpo. Dal punto di vista formale, questo trend

assume i connotati di una forma ibrida che deve l'appellativo di "distopia critica" a Baccolini e Moylan e a Sargent, il quale la inquadra come:

[A] non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave of holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a utopia (155-6).

Baccolini e Moylan aggiungono una decisiva integrazione:

Traditionally a bleak, depressing genre with little space for hope within the story, dystopias maintain utopian hope *outside* their pages, if at all; for it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape its pessimistic future. [...] Conversely, the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work (7).

A ridosso del secondo Millennio, la distopia torna a contemplare la possibilità di una risoluzione dei problemi denunciati, più chiaramente insistendo sulla *agency* dei lettori, chiamati a interpretare un finale aperto, che in quanto aperto è già di per sé utopico. Nello stesso tempo, però, essa apre la strada a forme di decostruzione, a un piano di interpretazione metadiscorsiva in cui la pratica della codificazione del testo si fa sempre più *critica*. Non è un caso che questo aggettivo sia incorporato nell'appellativo che denota il genere, sicché la critica tematica verso lo stile di vita dell'umanità che, proiettato nel futuro, conduce alla quasi totale estinzione della razza, si accompagna a una revisione del genere stesso, modificando e aggiornando le aspettative dei lettori. È il momento in cui lo sperimentalismo tipico del romanzo postmoderno si estende anche a generi ipercodificati come la distopia.

Nella trilogia di Atwood, il percorso evolutivo della distopia arriva a una fase successiva: l'ustopia denuncia da subito la propria ibridità ma lascia al gioco delle implicature la realizzazione di forme di autocritica che investono tutti gli aspetti della rappresentazione. Le modalità del "dire" diventano bersagli nascosti di una narrazione che raccontando mette in guardia contro i meccanismi stessi della testualità, rivolgendosi così a un vasto target di lettori variamente capaci di inferire i complessi livelli di discorso dichiarati, presupposti o sottintesi nell'architettura dei romanzi.

L'esempio più manifesto in questo senso è fornito da *The Year of the Flood*, il cui stile appare costruito sulla riuscita quanto ambigua corrispondenza fra contenuto e forma.

4. *The Year of the Flood*

Il romanzo si apre nell'Anno 25, datazione che risulta straniante (come lo era stato l'orologio che batteva le 13 in *1984* di Orwell): straniante perché richiama un passato lontanissimo contrapposto sia al tempo futuro della narrazione che a quello presente del lettore. Un tempo puntuale e vago che introduce il clima di relativismo che permea tutta la narrazione. Si tratta, lo si scoprirà in seguito, della data di fondazione della setta dei Giardinieri di Dio – siamo quindi dentro la *loro* temporalità – una comunità che vive secondo una religione naturale, ispirata alla rilettura della Bibbia in chiave ecologica e che ha profetizzato l'evento apocalittico che si verifica nel 25, ossia l'arrivo del Diluvio Senz'Acqua, un morbo foriero di morte, terrore, disfacimento:

This was the Waterless Flood the Gardeners so often had warned about. It had all the signs: it travelled through the air as if on wings, it burned through cities like fire, spreading germ-ridden mobs, terror, and butchery. The lights were going out everywhere, the news were sporadic: system were failing as their keeper died. It looked like total breakdown (Atwood, *The Year of the Flood* 24).⁴

Nonostante sia stata concepita e realizzata – come vedremo – da una mente umana, la piaga che viaggia nell'aria sembra una risposta al degrado etico e culturale dell'umanità che, nel passato precedente al Diluvio, si è resa responsabile dell'estinzione di decine di specie animali e di una organizzazione sociale iniqua e improntata alla sopraffazione del più debole. Nonostante l'ambientazione sia nord-americana, appare chiaro che le responsabilità umane chiamate in causa riguardano indistintamente tutti gli abitanti della Terra, colpevoli di aver sconvolto l'ecosistema con esperimenti genetici e di aver esaurito le risorse del pianeta.

Ad apertura di romanzo, incontriamo Toby e Ren, due sopravvissute alla catastrofe, entrambe ex-accolite dei Giardinieri, che al momento del contagio rimangono isolate negli edifici dove lavorano, rispettivamente come manager di vendita e ballerina. La narrazione si snoda intorno alla ricostruzione della loro soggettività, raccontata nel caso di Toby da un

narratore in terza persona extra-diegetico; nel caso di Ren dal personaggio stesso, in prima persona. Entrambe alternano ricordi del passato alla descrizione del presente e le loro voci sono intervallate da sermoni e canti associati ad Adam One, il leader dei Giardinieri. Ne consegue una esposizione molto complessa, che spezza e disloca variamente gli eventi, la cui successione lineare il lettore è chiamato a ricostruire rimontando i pezzi come in un *puzzle*, confrontando passato e presente ma anche diverse percezioni che i personaggi hanno della realtà.

La società che descrivono appare chiusa e l'umanità incapace della più semplice condivisione; l'avanzamento tecnologico è paradossalmente accompagnato da un imbarbarimento dei costumi e da nettissime divisioni interne al corpo sociale. Al potere ci sono le Corporazioni, formate da scienziati materialisti e senza scrupoli, i quali obbediscono solo alla logica del profitto. Il progresso dell'ingegneria genetica consente loro di creare esseri ibridi, mescolando DNA umano e animale o operando innesti sui corpi. Alcuni si spingono fino al punto di creare ceppi virali in laboratorio per lucrare sulla vendita dei medicinali capaci di contrastarli. Questa parte di società (i borghesi intellettuali) vive nei *Compounds*, come l'*Helthwyzer* (che trae il nome da una casa farmaceutica), cittadelle fortificate cui possono accedere solo gli ingegneri con le loro famiglie. Più in basso nella scala sociale c'è la *Pleeb*, la plebe grigia e violenta accuratamente separata dai *Compounds* e organizzata in agglomerati urbani disordinati e violenti, definiti indistintamente *Exfernal World*. Si ripresenta qui la consueta divisione distopica della società in potenti e oppressi, una separazione irriducibile sul cui rigido mantenimento vigilano i *CorpSeCorps*, una sorta di milizia privata finanziata dalle corporazioni che ha sostituito la "vecchia" polizia di Stato.

Negli interstizi tra *Compound* e *Pleebland*, fra il "dentro" e il "fuori", agiscono i dissidenti come i Giardinieri, ex-scienziati ora dediti a uno stile di vita più rispettoso della natura, custodi di una conoscenza che apparentemente sembra meno progredita della scienza delle Corporazioni. Il ricorso alla Bibbia e il rifiuto della scrittura (i Giardinieri imparano tutto a memoria per non avere prove a carico in caso di perquisizioni da parte dei *CorpSeCorps*), farebbero pensare al ritorno a un passato arcaico, ma si rivelano per molti versi il tentativo di rifondare il sapere umano nell'opporre al progresso sterile della scienza una visione ecocritica.

L'appartenenza al genere, dunque, si percepisce sin dalle prime righe, che descrivono uno scenario di devastazione, ed è confermata dalla

presenza di costanti che ritroviamo in tutte le distopie del secolo scorso e di questo scorcio del Duemila: *incipit* direttamente nel mondo distopico, senza cornici narrative o viaggi nel tempo; divisione Io/Mondo rappresentata su vari piani (sociale, politico, esistenziale) e riflessa in una divisione di classe; esistenza di un Potere che assoggetta il singolo; presenza di gruppi minoritari in lotta con il sistema, di cui fa parte il narratore; controllo poliziesco che ostacola l'attività dei dissidenti; violenza generalizzata; soprattutto, messa in discussione dell'essenza dell'"umano", come anticipato, in relazione al corpo. Ciò detto, le innovazioni sono da subito evidenti. Il pattern distopico è infatti complicato dall'alternanza e talvolta dalla giustapposizione fra le due narrazioni in prima e terza persona, gli inni e i sermoni, veri e propri generi *conclusi* e riconoscibili eppure interni al genere romanzo; isolati eppure contigui, concorrenti nella costruzione delle focalizzazioni e dei punti di vista agenti nel romanzo. L'architettura complessiva è poliedrica, caratterizzata da una problematizzazione continua di quanto narrato, attraverso un gioco di rimandi nel quale ogni sottogenere relativizza lo statuto degli altri. Non si tratta solo dell'appropriazione di *markers* e linguaggi appartenenti ad altri generi, come accadeva già nella distopia critica (Donawerth). Nel caso di *The Year of the Flood*, si assiste a una consapevole operazione di *messa in scena del genere*, o per dirla in modo diverso, il romanzo si apre a una forma di riflessione testuale definibile come meta-genere.

I quattro intertesti corrispondono sul piano tematico a quattro differenti forme di decostruzione. Al centro troviamo le due visioni antagoniste dei personaggi più carismatici: Adam One, già citato, e Glenn – il Crake del primo romanzo della trilogia – il brillante ingegnere che disgustato dall'infimo livello etico raggiunto dalle società sogna un mondo post-umano, per realizzare il quale diffonde il morbo che porterà quasi all'estinzione l'umanità, fatta eccezione per pochi superstiti e per una comunità di creature ecocompatibili da lui create in laboratorio.

Il primo orizzonte utopico è rappresentato nel testo dai due progetti (di fatto complementari) di Glenn e Adam, che si potrebbero definire rispettivamente anti-umanista e neo-umanista, ovvero da un lato la cancellazione dell'umanità e dall'altro la reinstallazione di un nuovo umanesimo *green*, ben sintetizzato dall'inno che apre il romanzo:

Who is it tends the Garden,
The Garden oh so green?

Twas once the finest Garden
That ever has been seen.
And in it God's dear Creatures
Did swim and fly and play;
But then came greedy Spoilers,
And killed them all away. [...]
Oh Garden, oh my Garden,
I'll mourn forevermore
Until the Gardeners arise,
And you to Life restore. (YF 1)

Attraverso la descrizione della rovina del giardino edenico e della speranza di poterlo rifondare, l'inno anticipa le linee tematiche del romanzo, realizzando una sintesi fra distopia e utopia; analogo processo di condensazione appare nei sermoni che propongono una lettura metaforica della Bibbia, atta ad includere il pensiero scientifico:

The Human Words of God speak of the Creation in terms that could be understood by the men of the old. There is no talk of galaxies or genes, for such terms would have confused them greatly! But must we therefore take as scientific fact the story that the world was created in six days, thus making a nonsense of observable data? God cannot be held to the narrowness of literal and materialistic interpretations [...] Remember the first sentences of those Human Words of God: the Earth is without form, and void, and then God speaks light into being. This is the moment that Science terms "The Big Bang", as if it were a sex orgy. Yet both accounts concur in their essence: Darkness; then, in an instant, Light. (YF 14)

La sintesi è la principale strategia retorica di Adam, volta a riscrivere la cultura in modo da presentare opposte visioni e opposte assiologie come contigue e continue, per sanare le fratture e le divisioni che caratterizzano la società. Questa tattica persuasiva comune agli inni e ai sermoni è, tuttavia, parzialmente decostruita dai racconti di Toby e Ren, nei quali si intravedono i germi di un dissenso che complica la struttura della distopia. Se, da un lato, infatti, il gruppo dei dissidenti religiosi esprime il punto di vista contrario al sistema, dall'altro anche la setta "funziona" come un sistema, e Toby e Ren, pur essendo delle adepte, sviluppano una distanza critica rispetto al credo dei loro compagni. Per esempio, nel momento in cui Ren prende le distanze dalla filosofia di Vita e Morte dei Giardinieri, anche il lettore è indotto a riconsiderarla: "[T]hey [the Gardeners] talked so much about Death. The Gardeners were strict about not killing Life, but

on the other hand they said Death was a natural process, which was a sort of contradiction, now that I think of it” (YF 71). Ancora, Toby nota che il gruppo è disciplinato da uno schema che ricorda le *Corporations*:

[T]hey sat around a table like any other conclave and hammered out their positions – theological as well as practical – as ruthlessly as medieval monks. And, as with the monks, there was increasingly much at stake. That was worrying to Toby, for the Corporations tolerated no opposition, and the Gardener stance against commercial activities in the larger sense might well come to be construed as that. (YF 226)

L’organizzazione della setta non soddisfa né Toby, né Ren e già in questo passaggio si colgono alcune contraddizioni che smantellano la solidità apparente del gruppo, nelle cui cellule è comunque inscritta la stessa struttura di potere che caratterizza la società. Soprattutto, il dissenso nel dissenso consente al lettore di realizzare che sermoni e inni sono “rappresentazioni”, racconti creati per uno scopo preciso, per quanto etico, nel quale – si scopre alla fine – non crede del tutto neanche Adam:

“The truth is,” he’d said, “most people don’t care about other Species, not when times get hard. All they care about is their next meal, naturally enough: we have to eat or die. But what if it’s God doing the caring? We’ve evolved to believe in gods, so this belief bias of ours must confer an evolutionary advantage. The strictly materialist view – that we’re an experiment animal protein has been doing on itself – is far too harsh and lonely for most, and leads to nihilism. That being the case, we need to push popular sentiment in a biosphere-friendly direction by pointing out the hazards of annoying God by a violation of His trust in our stewardship.”

“What you mean is, with God in the story there’s a penalty,” said Toby.

“Yes,” said Adam One. “There’s a penalty without God in the story too, needless to say. But people are less likely to credit that. If there’s a penalty, they want a penalizer. They dislike senseless catastrophe”. (YF 287-8)

Il romanzo offre punti di vista e sistemi di valori dissonanti che, in contrasto fra loro ma equiparati nella modalità di presentazione, inducono nel lettore una immedesimazione controllata o alternata che di fatto scongiura il rischio di un romanzo a tesi direzionato, apertamente orientato verso il messaggio da veicolare. L’insistita giustapposizione tra passato e presente e tra le narrazioni delle due protagoniste, che non di rado ricordano gli stessi avvenimenti da prospettive differenti, apre così la strada al dubbio interpretativo da parte del lettore, chiamato a comprendere che ogni testo

contiene una distanza dalla cosiddetta “verità”, che la decostruzione dello statuto di “veridicità” della narrazione può essere fonte di manipolazione ma che tale manipolazione a sua volta può essere funzionale a una giusta causa (come nel caso di Adam). Le implicature forti e deboli che il testo sollecita, allora, stimolano l’esercizio di un senso critico che si estende dal piano del contenuto al piano della forma, fino al contesto della comunicazione estetica e oltre. Sotto esame non sono solo il linguaggio, le strategie, i registri stilistici, ma i testi considerati nella loro compiutezza, nella loro identità di genere (ovviamente come *genre*), in relazione all’uso che se ne può fare. Le narrazioni di Toby e Ren spingono non solo a confrontare il narratore in terza persona con il narratore in prima persona, ma a interrogarsi sulla funzione dei sermoni e degli inni rispetto alle due narrazioni e, per transitività, anche sulla funzione delle stesse narrazioni e infine del romanzo tutto.

L’operazione compiuta da Atwood con questa “ustopia” è dunque estetica e sociale a un tempo: l’ibridazione del genere conduce a un rinnovamento delle aspettative e degli schemi interpretativi; il gioco cognitivo delle implicature induce il lettore a riflettere sulla natura della rappresentazione ma anche a domandarsi cosa sopravviva alla decostruzione. È soprattutto per questo aspetto che *The Year of the Flood* si inserisce in modo originale nel dibattito ecocritico.

Se l’ecocritica si è chiesta come e se fosse possibile esprimere il Reale (la Natura) al di fuori delle categorie dei linguaggi umani, cercando una mediazione fra il costruttivismo del post-strutturalismo e l’urgenza di raccontare “fatti oggettivi” quali l’inquinamento e la distruzione degli ecosistemi, l’ustopia di Atwood sembra puntare a un orizzonte (utopico) nel quale l’esercizio, necessario, del proprio senso critico non può prescindere dall’assumere una posizione verso i problemi delle società contemporanee (per il personaggio come per il lettore). All’apocalisse della decostruzione sopravvive la consapevolezza di dover compiere una scelta.



- 1 *The Handmaid's Tale* è stata considerata dalla scrittrice stessa la prima tappa di quella che si potrebbe definire il suo “sperimentalismo distopico” e per questo assimilata, per quanto riguarda la questione del genere, alla successiva trilogia.
- 2 Utile per orientarsi nella fitta terminologia che ruota intorno a sf e distopia, è la definizione di Muzzioli, che rende sinteticamente lo “strano” rapporto tra le due: “Uno dei territori confinanti con la distopia è costituito dalla fantascienza. Per la verità, si potrebbe a buon diritto sostenere che la distopia faccia parte della *Science fiction* [...]: ne sarebbe quella sottospecie o sottogenere, in cui l’ambientazione nel futuro è mantenuta sul nostro pianeta, senza ricorso ad alieni o astronavi. Ci si potrebbe accontentare di questo e assegnare alle distopie la localizzazione “terrestre”, alla fantascienza *stricto sensu* l’ambito del resto-del-cosmo. Una spartizione non disdicevole, se non ci fosse dell’altro. Basta andare oltre la mera cornice ambientale, e si deve ammettere che quella tra fantascienza e distopia non è tanto una distinzione, quanto uno strano rapporto di attrazione e repulsione. Intendo dire che la “sf” è attirata dalla prospettiva “peggiorativa”, ma di solito ne risulta refrattaria” (Muzzioli126).
- 3 Tra i contributi più influenti sulla dimensione ideologica e discorsiva implicata nel genere, in chiave femminista, decostruzionista e no, vanno sicuramente registrati quelli di Derrida, Jameson, Monroe, Schenck.
- 4 Successivi riferimenti al romanzo saranno tratti da questa edizione, d’ora in avanti indicata dalla sigla *YF*.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Atwood, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Toronto: McClelland & Stewart, 2011.
- . *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983-2005*. New York: Carrol and Graf, 2005.
- . *The Year of the Flood* (2009). London: Virago Press, 2010.
- Baccolini, Raffaella and Tom Moylan. "Introduction. Dystopias and History." In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. Raffaella Baccolini and Tom Moylan. London and New York: Routledge, 2003
- Bahrawi, Nazry. "Hope of a hopeless world: eco-teleology in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Green Letters. Studies in Ecocriticism* 17.3 (2013): 251-263.
- Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bax, Stephen. *Discourse and Genre: Analysing Language in Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Ben-Amos, Dan. "Introduction." In *Folklore Genres*. Ed. Dan Ben-Amos. Austin: University of Texas Press, 1976.
- Bergthaller, Hannes. "Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *English Studies* 91.7 (2010): 728-743.
- Caffi, Claudia. *Sei lezioni di pragmatica linguistica*. Genova: Name, 2002.
- Canavan, Gerry. "Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Literature Interpretation Theory* 23 (2012): 138-159.
- Colombo, Arrigo. "Utopia e distopia: la riprova di questi anni difficili." In *Utopia e Distopia*. Ed. Arrigo Colombo, Bari: Edizioni Dedalo 1993, 11-16.
- Couture, Barbara. "Effective Ideation in Written Text: A Functional Approach to Clarity and Exigence". In *Functional Approaches to Writing: Research Perspectives*. Ed. Barbara Couture, London: Frances Pinter, 1986, 69-91.
- Del Villano, Bianca. "An Ecocritical Retelling of the Bible: Genesis and Apocalypse in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*." *Textus* 27.2 (2014): 151-170.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Glyph* 7 (1980): 202-232.

- Dobrin, Sidney I, and Weisser, Christian R. "Breaking Ground in Ecomposition: Exploring Relationships between Discourse and Environment." *College English* 64. 5 (2002): 566-89.
- Donawerth, Jane. "Genre Blending and Critical Dystopia." In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. Raffaella Baccolini and Tom Moylan, London and New York: Routledge, 2003, 29-46.
- Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2014.
- Giltrow, Janet. "The Pragmatics of the Genres of Fiction." In *Pragmatics of Fiction*. Ed. Miriam Locher and Andreas Jucker, Berlin and Boston: De Gruyter Mouton, 2017.
- Glover, Jayne. "Human/Nature: Ecological Philosophy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*." *English Studies in Africa* 52.2 (2009): 50-62.
- Grice, Paul. "Logic and conversation" (1967). In *Syntax and Semantics III: Speech Acts*. Ed. P. Cole and J. Morgan, New York: Academic Press, 1975, 41-58.
- Guardamagna, Daniela. *Analisi dell'incubo*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Heise, Ursula K. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism." *PMLA* 121. 2 (2006): 503-16.
- Hymes, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.
- Jamieson, Kathleen. "Antecedent Genre as Rhetorical Constraint." *Quarterly Journal of Speech* 61 (1975): 406-415.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1981.
- Jucker, Andreas H. and Irma Taavitsainen. *English Historical Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Kinneavy, James. *A Theory of Discourse. The Aims of Discourse*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.
- Le Guin, Ursula. "*The Year of the Flood* by Margaret Atwood." *The Guardian* August 29 (2009). <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>.
- Leporini, Nicola. "Green Practices: Textual and Extratextual Environmentalism in *The Year of the Flood* by Margaret Atwood." In *Green Canada*. Ed. Oriana Palusci, Brussels: Peter Lang, 2016, 275-280.
- Levinson, Stephen C. "Activity types and language." *Linguistics* 17 (1979): 365-399.
- López Rúa, Paula. "The Manipulative Power of Word-formation Devices in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 18 (2005): 149-165.
- Martin, J. R. "Process and text: two aspects of human semiosis." In *Systemic Perspective on Discourse*. Ed. Benson and Greaves, Norwood: Ablex, 1985, 248-274.

- Miller, Carolyn. "Genre as Social Action." *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984): 1-67.
- Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Mosca, Valeria. "Crossing Human Boundaries: Apocalypse and Posthumanism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*." *Other Modernities* 9.5 (2013): 38-52.
- Muzzioli, Francesco. *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi, 2007.
- Northover, Richard Alan. "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy." *Studia Neophilologica* 88 (2006): 81-95.
- Preston, Dennis. "The fifty some-odd categories of language variation." *International Journal of the Sociology of Language* 57 (1989): 9-47.
- Puschmann, Cornelius. "Lies at Wal-Mart: Style and the subversion of genre in the Life at Wal-Mart blog." In *Genres in the Internet*. Ed. Janet Giltrow and Dieter Stein, Amsterdam: John Benjamins, 2009, 49-84.
- Rothschild, Matthew. "Margaret Atwood Interview." *The Progressive. A Voice for Peace, Social Justice, and the Common Good* December 2 (2010). <http://progressive.org/magazine/margaret-atwood-interview/>.
- Sargent, Lyman Tower. "What is a Utopia?" *Morus Utopia e Rinascimento* 2 (2005): 153-160.
- Schenck, Celeste. "Songs (From) the Bride: Feminism, Psychoanalysis, Genre." *Literature and Psychology* 23 (1987): 109-119.
- Schmidt, Siegfried J. *La comunicazione letteraria*. Ed. C. Marelllo, Milano: il Saggiatore, 1983.
- Sperber, Dan and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Swales, John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels* (1726). London: Penguin Books, 2003.
- Taavistainen, Irma. "Medical case reports and scientific thought-styles." *Revista de Linguas para Fines Especificos* 17 (2011): 75-98.
- Todorov, Tzvetan. "The Origin of Genres". *New Literary History* 8.1 (1976): 159-170.
- Trousson, Raymond. "La distopia e la sua storia". Trans L. Tundo. In *Utopia e Distopia*. Ed. Arrigo Colombo. Bari: Edizioni Dedalo, 1993, 19-34.
- Vials, Chris. "Margaret Atwood's dystopic fiction and the contradictions of neoliberal freedom." *Textual Practice* 20.2 (2015): 235-254.
- Völker, Oliver. "Hang on to the words: The scarcity of language in McCarthy's *The Road* and Atwood's *Oryx and Crake*." *RCC Perspectives* 2 (2015): 75-82.

Wells H. G. *The Time Machine* (1895). London: Penguin Books, 2000.

Wilson, Deirdre. "Relevance and the interpretation of literary works." *UCL Working Papers in Linguistics* 23 (2011): 69-80.