

**Mondi dentro mondi.
Eterotopie e iperoggetti nella narrativa
di Kim Stanley Robinson
Gianluca Didino**

This paper intends to position the work of Kim Stanley Robinson in a philosophical tradition that combines ecologism and science fiction, specifically in relation to the concepts of “heterotopia” and “hyperobjects”. The first half of this essay retraces the history of this tradition, moving from Foucault and back to the 19th century sources of the concept of heterotopia/heterotopy, through the utopian ecologism of the 1960s and up to the rediscover of the idea of future among the accelerationist and Speculative Realist movements. It also introduces the idea of hyperobject as formulated by Timothy Morton. The second part of the essay focuses on the literary figure of Kim Stanley Robinson, placing his work in the context of the postmodern novel and the contemporary science fiction landscape, outlining the connections between his work and the work of other ecologically engaged authors and its importance in an age of global warming. Finally, it discusses the presence of both heterotopias and hyperobjects in three of Robinson’s major works, the *Mars Trilogy*, *Aurora* and *New York 2140*.

Il concetto di eterotopia in Foucault

Michel Foucault parla per la prima volta di eterotopie in una trasmissione radiofonica tenuta su France Culture il 7 dicembre del 1966. Pochi mesi più tardi, il 14 marzo del 1967, tiene al Centre d'études architecturales di Bruxelles una versione ampliata della conferenza, intitolandola *Des espaces autres*. Dovranno passare molti anni prima che il pensiero foucaultiano sulle eterotopie trovi forma scritta, con la pubblicazione nel 1984 della conferenza di Bruxelles nella rivista *Architecture, Mouvement, Continuité*. La versione originale della trasmissione di France Culture è stata pubblicata in francese nel 2004 e tradotta in italiano nel 2006 da Edizioni Cronopio (Foucault 2006). La conferenza di Bruxelles, invece, appare in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, pubblicato da Mimesis nel 2002 (Foucault 2002).

Sebbene le due conferenze presentino lievi differenze, i punti salienti sono i medesimi. Il primo di essi è la distinzione tra utopie ed eterotopie. Queste due forme di luogo, dice Foucault, sono accomunate dalla caratteristica di «essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi delineati, riflessi e rispecchiati»: si tratta dunque di luoghi «legati a tutti gli altri» e che «contraddicono tutti gli altri luoghi» (Foucault 2002). Le utopie (dal greco οὐτοπία, “non-luogo”) sono «spazi privi di un luogo reale», che «intrattengono con lo spazio reale della società un rapporto d'analogia diretta o rovesciata». Al contrario, le eterotopie (dal greco ἑτεροτοπία, “luogo diverso” o nella formulazione di Foucault “luogo altro”) sono «luoghi reali», che

appaiono delineati nell'istituzione stessa della società e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali [...] vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti (Foucault 2002)

Le eterotopie sono dunque «spazi assolutamente altri», e la «scienza» che se ne occupa può per Foucault identificare un numero di leggi che le regolano. La prima è che le eterotopie giustappungono «in un luogo reale più spazi che normalmente [...] dovrebbero essere incompatibili» (Foucault 2006). In questo senso sono eterotopie il teatro (nel quale «si susseguono sul rettangolo della scena tutta una serie di luoghi estranei»), il cinema («una sala rettangolare, in fondo alla quale, su uno schermo che è uno spazio a due dimensioni, viene proiettato uno spazio che è nuovamente a tre dimensioni») e il giardino («spazio sacro» al cui interno vengono rappresentate «le quattro parti del mondo», e che dunque rappresenta a sua volta «la più piccola particella del mondo e anche la totalità del mondo»). In secondo luogo le eterotopie sono «connesse a delle strane divisioni del tempo», e dunque sono affini alle eterocronie (Foucault 2006). In questo senso sono eterotopie il cimitero («il luogo di un tempo che non scorre più») e i musei e le biblioteche (i luoghi «del tempo che si accumula all'infinito»).

Inoltre, continua Foucault, «le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e di chiusura che, al contempo, le isola e le rende penetrabili» (Foucault 2002). Per accedere a un'eterotopia sono generalmente necessari riti di passaggio: eterotopie moderne come la caserma o la prigione, per esempio, sono luoghi a cui si accede solo se costretti. Le eterotopie, dunque (quarta legge), «sviluppano con lo spazio restante una funzione» che «si dispiega tra due poli estremi»: esse «hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come

ancora più illusorio ogni spazio reale» oppure «creano un altro spazio, uno spazio reale, così perfetto, così meticoloso [...] da far apparire il nostro come disordinato, maldisposto e caotico» (Foucault 2002). Un esempio del primo caso sono le case chiuse, un esempio del secondo sono le colonie. A connettere questi due «poli estremi» è il luogo eterotopico per eccellenza, la nave:

case chiuse e colonie sono due tipi estremi di eterotopia e se si pensa, dopotutto, che la nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per sé stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare [...] comprenderete il motivo per cui la nave è stata per la nostra civiltà, dal XVI secolo fino ai giorni nostri, non solo il più grande strumento di sviluppo economico [...] ma anche il più grande serbatoio di immaginazione. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari (Foucault 2002).

La natura come luogo altro

Foucault non ha coniato il termine “eterotopia” (inglese *heterotopia*, francese *hétérotopie*). Esattamente un secolo prima del discorso di France Culture, nel 1866, il naturalista tedesco Ernst Haeckel aveva parlato di “eterotopia” (inglese *heterotopy*, francese *hétérotopie*) per indicare un «cambiamento evolutivistico nello sviluppo spaziale» dell'embrione, opponendola – proprio come il filosofo francese un secolo più tardi – alla “eterocronia” o «cambiamento nella velocità e nel tempo dello sviluppo» dell'embrione stesso (Zelditch & Fink 1996). Possiamo supporre che Foucault fosse stato influenzato da Haeckel?

Nella sua biografia di Alexander von Humboldt, *L'invenzione della natura*, Andrea Wolf ricorda come Ernest Haeckel abbia giocato un ruolo di fondamentale importanza nella formazione del pensiero ecologista nel corso del XIX secolo (Wolf 2015). L'influenza è innanzitutto terminologica, visto che Haeckel è l'inventore del termine stesso “ecologia”. Anche “ecologia”, come le eterotopie foucaultiane, è un termine che ha a che vedere con il senso del luogo. Esso è infatti derivato dai termini greci οἶκος, “casa”, e λόγος, “discorso”: per Haeckel l'ecologia è il “discorso sulla casa” dell'uomo, e dunque sull'ambiente che all'uomo è dato di vivere. Haeckel era stato inoltre uno dei primi divulgatori della teoria evolutivistica di Darwin, soprattutto attraverso la sua opera di illustratore delle forme naturali e della loro evoluzione, soprattutto con il suo *Kunstformen der Natur*, letteralmente “Le forme d'arte della Natura”, pubblicato in serie tra il 1899 e il 1901. In terzo luogo Haeckel aveva formulato la famosa “teoria della ricapitolazione” secondo la quale “l'ontogenesi ricapitola la filogenesi”, concetto che ha strettamente a che vedere con la teoria delle eterotopie e delle eterocronie, la cui validità (oggi ampiamente accettata) era molto dibattuta ai tempi di Foucault (McNamara 2002). Non è forse un caso che il termine “eterotopia” sia nato proprio in questo contesto: eterotopia ed ecologia sono sempre andate di pari passo.

Foucault conosceva il lavoro di Haeckel? Non ci sono modi di dimostrarlo, e il filosofo francese non fa menzione del precedente uso del termine “eterotopia” nei suoi scritti. Tuttavia è stato sostenuto che Foucault «era forse più influenzato dalla storia della scienza che dalla storia della filosofia», che «la sua immersione nella storia della biologia è nota» e che era stata particolarmente intensa durante la scrittura de *Le parole e le cose*, pubblicato nello stesso anno

del discorso a France Culture, il 1966 (Beckett 2016). Ipotizzare quindi un'influenza, conscia o inconscia, di Haeckel nel pensiero di Foucault è tutt'altro che avventato. Come non è avventato pensare che Foucault fosse influenzato dalla diffusa sensibilità ecologista di un luogo che negli anni Sessanta aveva frequentato spesso in veste di *visiting professor*, il campus della University of Berkeley in California.

Fantascienza, ecologismo ed eterotopie

Alla fine del 1967, Stewart Brand (attivista sociale, ingegnere, membro del collettivo Merry Prankster e futuro fondatore della rivista *Wired* e della Long Time Foundation) distribuiva per il campus di Berkeley spille con impressa la scritta «Perché non abbiamo ancora visto una foto della Terra intera dallo spazio?» La sua polemica era contro la NASA, che da qualche anno aveva cominciato a mandare satelliti in orbita intorno alla Terra come preambolo all'allunaggio di due anni più tardi e che tuttavia non aveva ancora adempiuto al suo obbligo statutario di distribuire al pubblico i risultati delle proprie esplorazioni. Secondo Brand, la fotografia della Terra vista dall'alto nella sua interezza, che galleggiava nel nero cosmico dello spazio, avrebbe rafforzato il senso di fratellanza tra gli esseri umani e posto fine a ogni guerra (tra cui, naturalmente, anche quella del Vietnam). Quando agli inizi del 1968 la NASA aveva rilasciato la prima fotografia della Terra vista dallo spazio, Brand l'aveva utilizzata come copertina della sua nuova pubblicazione, il *Whole Earth Catalog*, un manuale di vendita per corrispondenza di materiale per hippy che molti anni dopo, nel suo famoso discorso ai laureati di Stanford del 2005, Steve Jobs avrebbe definito «l'antenato di Google» (Jobs 2005).

Il *Whole Earth Catalog* si era diffuso tra le comunità che nella California degli anni Sessanta coprendevano hippies, pionieri della nascente informatica, ecologisti, seguaci di Marshall McLuhan e architetti visionari (Turner 2006). Tra questi ultimi la figura di maggiore spicco era Richard Buckminster Fuller, celebre per aver progettato il modello della cupola geodetica, un'abitazione ecosostenibile e assemblabile con semplici metodi fai-da-te che aveva ispirato comuni di artisti come quella di Drop City, in Colorado, e fantasie di colonizzazione di pianeti alieni in sintonia con l'avvento della "era spaziale". Nello stesso 1968, Buckminster Fuller aveva pubblicato un libriccino diventato rapidamente celebre, *Manuale operativo per l'Astronave Terra*, che si collocava a metà strada tra un manuale di istruzioni per la costruzione di dimore ecosostenibili e un testo teorico sull'architettura e la politica ecologista nell'epoca dell'esplorazione spaziale (Buckminster Fuller 2008/1968).

Come le eterotopie foucaultiane, il concetto di "Astronave Terra" affondava le proprie radici nel cuore del XIX secolo e più precisamente nel – all'epoca della sua pubblicazione, il 1879, celeberrimo – trattato di teoria sociale *Progresso e povertà* dell'economista Henry George. George aveva paragonato la Terra a una «nave ben equipaggiata» con la quale «viaggiamo nello spazio». Se «pane e manzo sul ponte sembrano scarseggiare», tutto ciò che dobbiamo fare è scendere sottocoperta per trovare «una nuova provvista, della quale non sapevamo nemmeno l'esistenza» (George 2006/1879).

Più di un secolo dopo, in un'epoca in cui la limitatezza delle risorse naturali stava diventando sempre più evidente (la consapevolezza sarebbe esplosa cinque anni dopo, nel 1973, con la crisi del greggio orchestrata dai paesi

dell'OPEC) e in cui, sulla scia dei movimenti contro-culturali, l'ecologismo stava diventando di massa, Buckminster Fuller aveva ripreso la metafora progressista di George in maniera decisamente più cupa: la Terra è come un'astronave che viaggia nello spazio, ma le provviste stivate sotto coperta non sono infinite. Di conseguenza bisogna farne buon uso, perché quando finiranno ci troveremo senza viveri (Buckminster Fuller 1968). In Buckminster Fuller a non esistere più è un "altrove" metafisico di infinta abbondanza in cui «pane e manzo» saranno per sempre disponibili.

Foucault era stato influenzato dalle teorie di Buckminster Fuller o era Buckminster Fuller ad aver ascoltato, prima di scrivere il suo libro, la trasmissione di France Culture? Sia come sia, la relazione tra l'Astronave Terra e l'eterotopia della nave foucaultiana è delle più evidenti. Anzi, nella metafora dell'Astronave Terra si fondono eterotopia foucaultiana, nuovo ecologismo, orizzonti fantascientifici e pensiero utopico. Di questi quattro elementi, proprio l'utopia sarebbe venuta meno nel decennio successivo, gli anni Settanta.

L'utopia e il suo contrario

Per certi versi il 1969 ha rappresentato l'anno di culmine delle utopie degli anni Sessanta. L'allunaggio, guardato in diretta da centinaia di milioni di persone, era sembrato segnare l'inizio di un'epoca di esplorazioni spaziali, mentre la Summer of Love del 1967 e le rivolte sociali e politiche del 1968 sembravano aver assestato un colpo mortale al vecchio establishment borghese. E tuttavia proprio il raggiungimento di quest'apice aveva anche segnato l'inizio del tramonto delle istanze utopiche degli anni Sessanta, soffocate prima dalla crisi economica, poi dall'instaurarsi di una forma di capitalismo più aggressivo e infine dalla violenza terroristica. Gli investimenti nell'esplorazione spaziale erano drasticamente crollati dopo che il traguardo simbolico del primo uomo sulla luna era stato raggiunto, di fatto congelando le fantasie di colonizzazione dello spazio degli anni Cinquanta e Sessanta. Il futuro promesso si era realizzato solo in parte.

Nel suo studio sulla distopia, *Dystopia: A Natural History*, Gregory Claeys ha rimarcato come distopia e utopia non siano l'una il contrario dell'altra, ma piuttosto punti diversi di un unico continuum: l'utopia di una cultura e di un'epoca storica è la distopia di un'altra (Claeys 2016). Ad aver assunto la funzione di contrario dell'utopia politica o sociale dagli anni Settanta in poi è piuttosto quello che Mark Fisher ha definito "realismo capitalista", la sensazione diffusa nelle società occidentali che «non ci sia alternativa» al capitalismo (Fisher 2009). A questa constatazione, che riecheggia gli slogan del periodo di Margaret Thatcher, il critico britannico fa risalire la progressiva «perdita del futuro» che ha caratterizzato la cultura in Occidente dagli anni Settanta in poi, favorendo una continua rimescolanza degli stili e dei temi del passato culturale (Fisher 2009, 2014). Se sul piano politico questa "controrivoluzione" è incarnata dal neoliberismo, su quello culturale prende la forma dell'arte e della filosofia postmoderna. Per il post-marxista Fisher, proprio come per Fredric Jameson (Jameson 1991) – dalla cui analisi sulla cultura postmoderna *Realismo capitalista* prende le mosse – l'epoca postmoderna degli anni 1970-2000 è segnata dall'anti-utopismo e dal brutale realismo del pensiero neoliberista.

Da dove viene il pensiero di Fisher sulla «fine del futuro?». Negli anni Novanta, il critico britannico faceva parte di un movimento filosofico sviluppatosi intorno alla Cybernetic Culture Research Unit della University of Warwick,

che avrebbe più tardi preso il nome di “accelerazionismo” (Beckett 2017). Al centro del progetto accelerazionista c’era proprio il recupero dell’idea di futuro, espressa nella forma della fantascienza cyberpunk come della musica elettronica *jungle*, e il violento rifiuto delle logiche capitaliste. L’accelerazionismo si scagliava insomma proprio contro il connubio di una logica culturale passatista e di un sistema economico che annullava l’orizzonte utopico. Il cuore politico della filosofia del gruppo della CCRU si fondava nel recupero di testi come *lo libdinale* di Lyotard (1974) e *Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari (1972), cioè nello stesso ambiente di «critica politica postmoderna» di cui faceva parte anche Foucault (Hornsey 1996).

Attraverso l’accelerazionismo, l’immaginario fantascientifico e il nuovo slancio utopico era stato trasmesso ai filosofi del Realismo Speculativo, il cui convegno fondativo si era tenuto nel 2007 alla Goldsmiths University di Londra, dove molti esuli di Warwick – tra cui lo stesso Fisher – erano approdati dopo la fine dell’esperienza della CCRU (De Sanctis 2017, Beckett 2017). Nel 2007, intanto, aveva fatto irruzione nel discorso filosofico il problema del riscaldamento globale, e la tematica ecologista era tornata di pressante attualità. Lo stesso convegno dedicato al Realismo Speculativo aveva mosso i propri passi dal problema del *global warming*, e proprio il *global warming* era al centro dell’interesse del più innovativo dei filosofi realisti speculativi, Timothy Morton.

Iperoggetti: la fine dell’altrove

Due anni dopo il convegno alla Goldsmiths, Timothy Morton pubblicava *Ecology Without Nature*, il libro che avrebbe portato la sua provocatoria idea di ecologismo all’interno del dibattito sul riscaldamento globale (Morton 2009). Per Morton, perché il concetto stesso di ecologismo abbia ancora senso deve essere privato della sua matrice antropocentrica, che assolutizza la natura come un “altrove” (nel lessico di Morton, bello e intraducibile in italiano, “*over yonder*”) metafisico da preservare, e deve entrare in un’epoca compiutamente postumana nella quale l’uomo è parte integrante – e non membro privilegiato – di quel sistema di cui fa parte anche la Natura che intenderebbe proteggere. La pretesa degli ecologisti di salvare il mondo è già fallita in partenza, perché il mondo “è già finito”, come spiega nel suo libro senza dubbio più famoso, *Iperoggetti* (Morton 2013). Il mondo, dice Morton rifacendosi ad Heidegger, esiste solo in quanto costruito di senso; senza un soggetto umano che lo pensa, esso si “demonifica”. Questa demonificazione può essere letta come un collasso dell’ordine tradizionale delle cose che vede la Natura come uno “sfondo” contro il quale si staglia il soggetto umano in primo piano. Per esempio, nel caso di un uragano originato dal global warming che irrompe improvvisamente in una conversazione quotidiana tra due persone sul clima, Morton scrive che

un iperoggetto ha rovinato la conversazione sul tempo, che funziona come parte di uno schermo neutrale che ci permette di avere un dramma umano in primo piano. In un’epoca di riscaldamento globale non c’è uno sfondo, e di conseguenza non c’è un primo piano. È la fine del mondo, dal momento che il mondo dipende dagli sfondi e dai primi piani (Morton 2013)

La fortunata idea di “iperoggetto” viene formulata sulla base di questa duplice fine della Natura e del Mondo in quanto concetti metafisici in un’epoca in cui “la

realtà dell'estinzione", per usare le parole di Brassier, è diventata argomento di pubblico dominio (Brassier 2007). Il termine "oggetto" qui viene usato in senso heideggeriano, quindi molto vasto, per indicare qualsiasi ente dotato di una funzione d'uso, sia esso umano o meno, vivente o meno, semplice o complesso, concreto o astratto. Gli iperoggetti sono per Morton una classe di oggetti che possiedono alcune caratteristiche tra cui: A) sono non-locali, esistono dunque in una dimensione che trascende la propria manifestazione fisica; B) sono vischiosi, nel senso che esistono contemporaneamente dentro e fuori di noi, ci avvolgono, non possiamo uscirne – non c'è un "altrove" rispetto agli iperoggetti – e non possono essere percepiti se non in maniera indiretta o speculativa, attraverso strumenti artistici o scientifici; C) esistono su dimensioni temporali che Morton definisce "grandi finitudini", cioè sono finiti ma su una scala temporale che trascende la vita e l'esperienza umana (Morton 2013).

Il riscaldamento globale si qualifica come il grande iperoggetto della nostra epoca, proprio come l'energia nucleare era stato l'iperoggetto del secondo dopoguerra: la sua complessità trascende le sue manifestazioni empiriche, non può essere esperito direttamente ma solo rappresentato attraverso rilevazioni (per esempio attraverso i grafici che mostrano l'incremento di CO₂ dall'epoca vittoriana a oggi), esiste da secoli e non finirebbe per secoli nemmeno se tutti i fattori inquinanti venissero improvvisamente interrotti. Inoltre esiste dentro e fuori di noi (nelle alterazioni cellulari provocate dagli agenti inquinanti come sulla macroscala del sistema climatico globale) e non possiamo sfuggirvi: viviamo nel riscaldamento globale e nessun provvedimento politico ci permetterà di uscirne per molti anni. Possiamo ora vedere come le tematiche trattate fin qui (eterotopie, ecologismo, immaginario fantascientifico e iperoggetti) trovino sintesi nell'opera di uno degli scrittori di fantascienza più originali della nostra epoca.

Kim Stanley Robinson, utopia ed ecologismo

Kim Stanley Robinson nasce in Illinois nel 1952 e da bambino si trasferisce in California. Dopo aver ottenuto la laurea in letteratura alla University of San Diego e una specializzazione alla Boston University, torna alla University of San Diego dove inizia un PhD con Fredric Jameson. Nel 1982, quando Robinson inizia il suo PhD, Jameson sta già lavorando a quello che sarà il nucleo di *Postmodernismo: o la logica culturale del tardo capitalismo*, verosimilmente il più importante testo di critica culturale dedicato al postmoderno degli ultimi vent'anni del Novecento. È proprio Jameson a spingere il trentenne Robinson a leggere l'opera di Philip K. Dick, anch'egli nativo dell'Illinois e residente di lunga data in California, descrivendolo come «il più grande scrittore americano vivente» (Potts 2000).

Nella formazione del giovane Robison sono presenti già tutti i temi che ne contraddistinguono la scrittura nell'epoca matura. L'imprinting di un critico marxista come Jameson è evidente nella dimensione politica dell'opera di Robinson, che spesso presenta al suo interno la rappresentazione di ideali politici socialisti, come nel caso del personaggio del rivoluzionario Arkady nella *Trilogia di Marte*. A questo interesse per la politica si accompagna l'esplorazione di un'orizzonte utopico: come vedremo più in dettaglio nei prossimi paragrafi, nei romanzi di Robison è comune il tentativo di costruire utopie o società ideali nel mezzo di contesti economici o ambientali proibitivi se non addirittura ostili.

L'influenza di Philip Dick è molto più evidente sul piano della composizione e dello stile letterario che per quello che riguarda le tematiche: nell'opera

di Robinson manca del tutto la paranoia del maestro, non esistono “realtà altre” nascoste dietro la facciata rassicurante della realtà di tutti i giorni ed è assente la tematica religiosa tanto importante in Dick. Tuttavia soprattutto i romanzi corali, che presentano i punti di vista di diversi personaggi, devono moltissimo alla tecnica letteraria di Dick, così come la rappresentazione di futuri in cui la tecnologia è meno idealizzata di quanto gli standard di genere solitamente richiedono. Un romanzo come *New York 2140* è profondamente dickiano nel modo in cui persone qualunque si trovano a fare i conti con cospirazioni più grandi di loro, spesso con risultati sospesi tra il tragico e il comico.

Ma il vero tema chiave dell’opera di Kim Stanley Robinson è senza dubbio quello dell’ecologia, che è onnipresente nei suoi lavori e che l’ha reso l’esponente principale di un genere denominato Cli-Fi, compressione di “Climate Science-Fiction”. Quasi tutti i lavori di Robinson hanno a che vedere in maniera diretta o indiretta con il problema ambientale, e specificamente con quello del riscaldamento globale, affrontato in maniera diretta già nella trilogia *Science in the Capital* (2004-2007), e che ritorna con forza nei due romanzi che analizzeremo più in dettaglio in questo lavoro, *Aurora* (2015) e *New York 2140* (2017). Anche la *Trilogia di Marte*, come vedremo, porta avanti un discorso sulla trasformazione ambientale sotto forma del dibattito che riguarda la terraformazione del pianeta rosso. Nel 2014 Robinson ha anche co-editato un’antologia intitolata *Green Planets: Ecology and Science Fiction* dedicata, come si capisce dal titolo, ai rapporti tra la fantascienza e la questione ambientale.

Kim Stanley Robinson e la fantascienza contemporanea

Negli ultimi anni il problema del riscaldamento globale è diventato di pressante urgenza, ed è naturale che la fantascienza abbia contribuito alla riflessione su un tema tanto importante. Kim Stanley Robinson non è l’unico esponente della Cli-Fi: opere di notevole spessore letterario che possono essere ricondotte al filone sono la trilogia di *MaddAddam* di Margaret Atwood (2003-2013) e l’opera di Jeff VanderMeer, in particolare la fortunata *Trilogia dell’Area X* (2014) e *Borne* (2017). Anche un testo che tratta solo in maniera tangenziale la crisi climatica, come la *Trilogia dei Tre Corpi* dello scrittore cinese Liu Cixin (2007-2010) presenta elementi di Cli-Fi, soprattutto nella figura di Evans, il capo dell’Organizzazione Terra-Trisolaris che lotta contro l’umanità per ragioni ambientaliste.

Anche il cinema di fantascienza ha toccato più volte il tema del riscaldamento globale, da blockbuster catastofisti come *The Day After Tomorrow* (2004) e *2012* (2009) di Roland Emmerich e *Geostorm* (2017), fino a pellicole autoriali come *Interstellar* (2014) di Christopher Nolan o *Mad Max: Fury Road* (2015) di George Miller. Anche *Blade Runner 2049* (2018), il remake del celebre film di Ridley Scott firmato da Denis Villeneuve, presenta elementi di Cli-Fi nella rappresentazione di un mondo reso completamente sterile da una crisi climatica globale, e si potrebbe sostenere che un film di culto come *Children of Men* (2006) di Alfonso Cuarón, in cui le donne non possono più avere figli, potrebbe essere letto come una metafora della sterilità in un mondo dove la specie umana è a costante rischio di estinzione.

Tuttavia, negli ultimi anni, è ancora una volta la filosofia ad aver inteso il legame più forte con la fantascienza per quanto riguarda il problema del riscaldamento globale, come abbiamo visto parlando del rapporto tra Realismo Speculativo e *global warming* e discutendo il lavoro di Timothy Morton. Non

è quindi un caso che ci siano collegamenti diretti tra i filosofi del Realismo Speculativo, in primis Morton, e gli scrittori di punta della Cli-Fi: Jeff VanderMeer compare spesso nei ringraziamenti dei libri di Timothy Morton, e Kim Stanley Robinson ha parlato e scritto più volte di *Iperoggetti*, mentre Morton è tra gli autori i cui scritti compaiono nell'antologia curata da Robinson sul rapporto tra fantascienza ed ecologismo, *Green Planets*.

Marte come eterotopia nella trilogia marziana

Sebbene la *Triologia di Marte*, pubblicata da Robinson tra il 1992 e il 1996, non possa essere ricondotta pienamente alla Cli-Fi, essa presenta certamente le tematiche ambientaliste e politiche che contraddistinguono l'opera più matura dello scrittore. Tra queste la principale è quella relativa al processo di terraformazione del pianeta rosso, un progetto che vede opposti diversi schieramenti, dagli ambientalisti che non vorrebbero alterare l'ecosistema marziano ai rivoluzionari guidati da Arkady che vedono in Marte la possibilità di una seconda utopia socialista, dagli scienziati puri ai politici votati al più bieco realismo per i quali Marte altro non è che l'ennesima risorsa naturale da sfruttare per far soldi. Proprio al processo di terraformazione fanno riferimento i tre colori che danno il titolo ai libri (*Il rosso di Marte*, *Il verde di Marte*, *Il blu di Marte*, tutti pubblicati in Italia da Fanucci).

Fin dall'inizio del primo libro Marte viene presentato come un'eterotopia nel senso foucaultiano del termine. Tutti i personaggi del romanzo vedono il pianeta come un'utopia: politica, scientifica, economica, intellettuale. Ma a differenza delle utopie, "non-luoghi", Marte esiste davvero, ed è il luogo altro per eccellenza, lo stereotipo del mondo alieno almeno dalla pubblicazione della *Guerra dei mondi* di H. G. Wells nel 1898. Marte è, almeno per buona parte del romanzo, un luogo completamente separato da tutti gli altri luoghi, e per lunghi anni i primi cento coloni non possono lasciare il pianeta né possono essere raggiunti da altri esseri umani: ci troviamo qui in presenza di uno dei grandi "sistemi chiusi" della narrativa di Kim Stanley Robison, un tema che come vedremo nei paragrafi successivi è centrale anche nei romanzi più recenti.

Marte, in quanto luogo rimosso dal mondo normale, cioè la Terra, è un luogo diverso da tutti gli altri luoghi; e in quanto luogo "neutro" che raccoglie in sé un campione rappresentativo della società terrestre esistente è un luogo che racchiude in sé tutti i luoghi. Per accedere a Marte è necessario un rito (il lungo processo di selezione che ha portato i primi cento a essere selezionati dalla NASA e dalla Roscosmos) e Marte non può essere lasciato se non attraverso un passaggio ancora più grande, quello della morte. Marte, come la Terra, è una nave che veleggia nello spazio, e proprio Buckminster Fuller è richiamato alla mente nelle strutture a forma di cupola geodetica nelle quali le città marziane vengono costruite e si diffondono sulla superficie del pianeta.

Eterotopie e iperoggetti in "Aurora"

L'idea di un mondo chiuso in sé stesso che viaggia nello spazio è ancora più forte in *Aurora*, pubblicato da Robison nel 2015. Il romanzo racconta il viaggio di qualche migliaio di coloni alla volta del pianeta analogo terrestre Aurora nella costellazione di Alpha Centauri. Il viaggio verso Aurora richiede diverse centinaia di anni per essere completato, e il lettore viene posto verso la fine di questo

lungo percorso, quando già molte generazioni si sono succedute a bordo dell'astronave. L'astronave, guidata da un'intelligenza artificiale senza nome, è il sistema chiuso per eccellenza: in essa infatti nulla può essere sprecato e ogni cosa, persino i cadaveri e gli escrementi, devono essere riciclati per sostenere la vita al suo interno; l'astronave possiede un meccanismo di auto-riparazione dei guasti, e l'impiego di stampanti 3D permette di ricreare qualsiasi materiale usurato dal tempo o dall'utilizzo. A bordo della nave, inoltre, sono stati riprodotti – in una maniera che ricorda il giardino nell'accezione di Foucault – una serie di ambienti naturali, dalla tundra ai laghi alle zone semidesertiche, popolati di animali domestici e selvatici che servono sia a sostenere l'alimentazione dei viaggiatori che a trasportare la biodiversità terrestre sul nuovo pianeta. Naturalmente al momento dell'inizio del romanzo nessuno dei viaggiatori ha mai lasciato la nave: sono tutti nati a bordo e molti di loro sono morti a bordo, senza aver mai conosciuto la Terra e senza avere la speranza di mettere piede su Aurora.

Quando infine i coloni riescono a raggiungere Aurora e sbarcano, l'atmosfera si rivela più ostile di quella che gli strumenti erano riusciti a rilevare, e alcuni membri dell'equipaggio muoiono uccisi da un microorganismo. Persino Freya, la protagonista del libro – che incontriamo ragazzina e lasciamo alla fine del romanzo una donna anziana – viene infettata. Come già nella *Trilogia di Marte*, il romanzo si trasforma a questo punto in un dibattito tra coloro che vogliono provare a terraformare Aurora, rimanendo nella sua orbita per i secoli necessari al processo, e coloro che decidono di ibernarsi e tornare sulla Terra. La maggioranza sceglie questa seconda opzione.

L'aspetto di eterotopia di *Aurora* è evidente e ricalca quanto già detto per la *Trilogia* marziana: a parte la dimensione chiaramente eterotopica della nave, anche in questo caso Aurora rappresenta il “luogo altro” realmente esistente su cui una diversa versione della civiltà umana potrebbe andare in scena, mentre è proprio la nave, con il suo microcosmo ecologico e antropologico, a incarnare l'aspetto di “mondo che contiene tutti i mondi” tipico dell'eterotopia secondo Foucault. Più interessante è l'aspetto che accomuna *Aurora* alle tematiche degli iperoggetti. La nave spaziale, innanzitutto, è un iperoggetto in sé stesso, estremamente complesso (nessuno sa davvero come funzioni il computer quantistico che regola l'intelligenza artificiale) e “viscoso”, nel senso che tutti i protagonisti del libro vivono al suo interno e non possono uscirne, perché al di fuori c'è solo il buio mortifero dello spazio interstellare. Inoltre è il viaggio stesso della nave ad assumere la caratteristica della “grandi finitudini” che per Morton è tipica degli iperoggetti, perché trascende la durata della vita individuale e le distanze che copre sono immense.

Ma ad essere un iperoggetto in *Aurora* è anche la Terra stessa: lo capiamo quando i coloni sbarcano su Aurora solo per scoprire che il pianeta è inospitale e che il loro corpo non è fatto per abitarlo. La Terra è un iperoggetto *in absentia*, per così dire, perché sebbene nessuno dei personaggi abbia mai vissuto sulla Terra o abbia alcun ricordo della Terra, tuttavia essa esiste ancora nel loro codice genetico e nella struttura molecolare dei loro corpi rendendoli adatti alla vita solo su quel pianeta, e non su un pianeta alieno. L'assenza dell'*over yonder* che abbiamo visto essere centrale nel pensiero di Morton è ricalcata qui dal fallimento del progetto di colonizzazione di Aurora: non c'è un “altrove” dove l'umanità può rifugiarsi per sfuggire ai problemi che essa stessa ha creato, ed è pertanto logico che l'unica cosa che i coloni possano fare è quella di tornare indietro a quella che, haeckelianamente, è la loro casa.

Eterotopie ed iperoggetti in “New York 2140”

Le cose sono più complesse nel caso di *New York 2140*, pubblicato da Robinson nel 2017 e tradotto in italiano da Fanucci. Il romanzo non ha un vero centro, ma racconta una serie di storie che ruotano intorno alla vita nella Met Life Tower di New York. Nel romanzo, questo storico edificio di Madison Avenue è adibito a una sorta di super-condominio capace di ospitare diverse migliaia di persone la cui situazione abitativa viene gestita da una cooperativa e che, quindi, condividono spazi e doveri in un sistema ibrido a metà strada tra il modello privato/capitalista e quello pubblico/socialista. A fare da contorno alle storie dei personaggi, e a portarle progressivamente a confluire, sono due elementi: il primo è la situazione in cui versa New York, che dopo secoli di riscaldamento globale incontrollato si ritrova completamente sommersa a eccezione di Manhattan; il secondo è il progressivo disgregarsi del sistema finanziario che regola l'economia occidentale, e che nel libro sta attraversando un momento di crisi ciclica simile a quello che ha portato al crack del 2008.

Anche in *New York 2140* la dimensione utopica è molto forte: i personaggi vivono in quello che potrebbe essere un modello possibile di unità abitativa del futuro, capace di trascendere la dicotomia tra privato e pubblico, e lottano insieme per sconfiggere il sistema economico che li opprime e che, con il suo utilizzo irresponsabile delle risorse del pianeta, ha portato la principale metropoli dell'Occidente a somigliare a una via di mezzo tra *Waterworld* e *Il mondo sommerso* di J.G. Ballard. L'ottimismo sostanziale che caratterizza la visione di Robinson è particolarmente presente in questo romanzo, in cui la New York post-apocalittica del futuro non viene rappresentata come un luogo tetro o decadente ma come una metropoli vibrante, multietnica e che sta vivendo un vero e proprio rinascimento grazie all'energia e all'ingegno messi in campo dagli uomini in un tempo di crisi. Allo stesso modo, come nel caso di *Aurora*, la Met Life Tower non è un modello ideale, ma estremamente concreto; come nel caso della nave spaziale del romanzo precedente, il super-condominio contiene in sé esponenti di diverse correnti di pensiero – dagli attivisti ai VIP, da coloro che sfruttano la cooperativa per avere un alloggio di lusso a basso costo a coloro che la utilizzano come protezione dall'invasività del corporation. Al contempo però la Met Life Tower è anche un luogo diverso da ogni luogo, concluso in sé stesso e isolato dall'ambiente circostante. E in quanto spazio segnato da un accumulo del tempo (le sue mura collegano idealmente la New York del boom dei primi anni del Novecento, all'inizio della parabola ascendente del capitalismo americano, con la New York sommersa del 2140, alla fine di quella stessa parabola) è anche un luogo al di fuori dal tempo.

Questo suo essere separato dal mondo esterno, insieme alla sua complessità – la torre contiene centinaia di appartamenti, decine di aree comuni e una enorme zona sotterranea che ne regola il funzionamento, proprio come la sala motori regola il funzionamento di una grande nave – la configurano anche come iperoggetto, soprattutto nella scena centrale nel romanzo in cui i protagonisti rimangono intrappolati nell'edificio mentre fuori una tempesta tropicale si scatena sulla città, provocando danni irreparabili ai già malandati quartieri fuori Manhattan. In questa scena non ci troviamo di fronte a un solo iperoggetto, ma addirittura a due: la tempesta provocata da un clima fuori controllo da un lato e l'edificio dall'altro. Anzi, forse addirittura a tre, se aggiungiamo all'elenco anche

New York, che viene rappresentata come un oggetto iper-complesso ed esteso su dimensioni spazio-temporali sovra-umane dai paragrafi introduttivi di ogni capitolo, che fotografano momenti della vita della metropoli nella sua ascesa e nel suo declino.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti abbiamo visto come dalla metà del XIX secolo in avanti filosofia, ecologismo e immaginario fantascientifico sono andati a braccetto nella definizione di una sensibilità neo-ecologista affascinata dall'idea di futuro e dall'"alterità" di spazi e tempi, e abbiamo identificato tre momenti centrali in questo processo (1840-1860 con la nascita del moderno ecologismo, gli anni Sessanta del Novecento con la controcultura e la formulazione del concetto di eterotopia, gli anni 1990-2010 con la riscoperta del futuro per mezzo del pensiero accelerazionista e l'ingresso sulla scena del problema del global warming). Abbiamo infine visto come l'opera di Kim Stanley Robinson sintetizzi queste tendenze.

Non solo Robinson è uno dei più importanti scrittori di fantascienza contemporanei, che affonda le proprie radici nella grande tradizione della letteratura postmoderna e nel lavoro di Philip K. Dick, ma nei suoi romanzi sono contenuti i discorsi fondamentali della nostra epoca – la nostra lotta per la sopravvivenza in un'epoca di estinzione di massa, la possibilità di una nuova utopia, le sfide poste dalla complessità del nostro presente. Nei sistemi chiusi e nei mondi dentro i mondi dei suoi romanzi si trova rappresentato, come in una miniatura, buona parte del dilemma della nostra contemporaneità. In Italia il suo lavoro ha appena cominciato a essere tradotto (al momento sono disponibili solo i tre volumi della *Trilogia di Marte* e *New York 2140*, tutti pubblicati da Fanucci) e sono presenti solo scarsi studi critici (una rara eccezione è De Matteo 2017). Una tale lacuna richiede di essere colmata e questo studio spera di porre le basi per future analisi.

Bibliography

- Beckett, A. (2017). *Accelerationism: how a fringe philosophy predicted the future we live in*. «The Guardian», 11 maggio 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>.
- Beckett, A. E. (2016). *Foucault, social movements and heterotopic horizons: rupturing the order of things*. «Social Movement Studies», 16: 2, <https://doi.org/10.1080/14742837.2016.1252666>.
- Brassier, R. (2007). *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Buckminster Fuller, R. (2008/1968). *Operating Manual for Spaceship Earth*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Claeys, G., (2016). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- De Matteo, G. (2017). *Un'utopia scientifica in tre colori*. «Quaderni d'altri tempi», <http://www.quadernidaltretempi.eu/unutopia-scientifica-in-tre-colori/>.
- De Sanctis, S. (2017). *I nuovi realismi*. Milano: Bompiani.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* London: Zero Books.
- Id. (2014). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. London: Zero Books.
- Foucault, M. (2002), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.
- Id. (2006). *Utopie. Eterotopie*. A cura di A. Moscati. Napoli: Cronopio.
- George, H. (2006/1879) *Progress and Poverty: An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions and of Increase of Want with Increase of Wealth: The Remedy*. New York: Robert Schalkenbach Foundation.
- Hornsey, R., (1996). *Postmodern critiques: Foucault, Lyotard and modern political ideologies*. «Journal of Political Ideologies», 1:3, <https://doi.org/10.1080/13569319608420740>.
- Jobs, S. (2005). 'You've got to find what you love,' Jobs says. «Stanford News», 14 giugno 2015, <https://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/>.
- McNamara, K. J. (2002). *Review: Changing Times, Changing Places: Heterochrony and Heterotopy. Reviewed Work(s): Beyond Heterochrony: The Evolution of Development by Miriam Zelditch*. «Paleobiology», 8:4, <https://www.jstor.org/stable/3595501>.
- Morton, T. (2009). *Ecology without Nature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Id. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Potts, S. (2000). *UCSD Guestbook: Kim Stanley Robinson*. San Diego: University of California Television, 11 luglio 2000, <https://www.uctv.tv/shows/UCSD-Guestbook-Kim-Stanley-Robinson-5001>.
- Robinson, K. S. (2015). *Aurora*. London: Orbit.
- Id. (2015). *The Complete Mars Trilogy*. London: HarperVoyager.
- Id. (2017). *New York 2140*. London: Orbit.
- Robinson, K. S. & Canavan, G. (2014). *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Turner, F. (2006). *From Counterculture to Cyberculture. Steward Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zelditch, L. & Fink, W. L. (1996). *Heterochrony and heterotopy: stability and innovation in the evolution of form*. «Paleobiology», 22:2, <https://doi.org/10.1017/S0094837300016195>.