



**UNIMORE**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
MODENA E REGGIO EMILIA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali

Corso di Laurea Magistrale in

***Progettazione Culturale e Prodotti Transmediali***

**FORME DELLA DISTOPIA CONTEMPORANEA**

Scrittura e immagini de *Il racconto dell'ancella* di Margaret

Atwood

**Prova finale di:**

Gaia Ugoletti

**Relatore:**

Professor Vittorio Iervese

**Correlatore**

Professor Leonardo Gandini

A.A. 2025-2026



## RIASSUNTO

Si analizza l'evoluzione della distopia come strumento critico per interpretare la contemporaneità, prendendo in esame le origini teoriche, le declinazioni audiovisive e l'espressione più significativa del genere, nella narrativa di Margaret Atwood. Partendo dal rapporto tra utopia e distopia, l'elaborato ricostruisce il percorso storico e filosofico che ha lentamente portato alla crisi dell'idea moderna di progresso, mettendo in evidenza come la distopia sia emersa per rispondere alle contraddizioni della modernità, ai totalitarismi del Novecento e alle plurime trasformazioni tecnologiche e sociali che hanno ridefinito il rapporto tra individuo e potere.

Lo studio prosegue concentrandosi sulle forme della distopia audiovisiva contemporanea, considerate uno spazio privilegiato per la rappresentazione delle inquietudini collettive. Mediante una ricognizione delle principali tipologie distopiche – dal controllo e dalla sorveglianza alle minacce tecnologiche, ecologiche e biopolitiche – si spiega come il cinema e la televisione abbiano tradotto in immagini le ansie legate alla perdita di libertà, alla manipolazione dell'identità e all'incertezza del futuro.

L'ultimo capitolo è interamente dedicato a *Il racconto dell'ancella* (1985) di Margaret Atwood e alla trasposizione audiovisiva nella forma di serie televisiva *The Handmaid's Tale* (2017-2025), mettendone a confronto la teoria e il simbolismo. Il romanzo viene analizzato come esempio di *critical dystopia* e di *ustopia*, concetti che permettono di superare la più tradizionale opposizione tra utopia e distopia. Attraverso l'esame delle tematiche della riproduzione, del controllo del corpo femminile, della religione e della resistenza, si documenta come l'opera di Atwood utilizzi la narrazione distopica come strumento di riflessione critica sul presente. L'analisi della serie televisiva prodotta da Hulu tra il 2017 e il 2025 evidenzia la capacità della narrazione del 1985 di rinnovarsi e dialogare con le questioni politiche, sociali e culturali del XXI secolo.

La ricerca intende dimostrare come la distopia contemporanea non rappresenti semplicemente una previsione del futuro, ma una modalità di interrogazione critica del presente, capace di mettere in discussione le promesse del progresso ed evidenziare le tensioni che attraversano la società moderna.



## SUMMARY

The analysis focuses on the evolution of dystopia as a critical tool for understanding the modern era, examining its theoretical origins, its various forms on screen, and the most significant expression of the genre, found in Margaret Atwood's narrative. Starting from the relationship between utopia and dystopia, this thesis reconstructs the historical and philosophical path that slowly led to the crisis of the modern idea of progress, highlighting how dystopia emerged to answer modernity's contradictions, the totalitarianisms of the XX century, and the multiple technological and social transformations that have redefined the relation between a single individual and the wider form of power.

The study continues to focus on the forms of contemporary audiovisual dystopia, which are considered a privileged space for representing collective anxieties. Through a review of the main dystopian codifications – from control and surveillance to technological, ecological, and biopolitical threats – the analysis explains how cinema and television have transformed fears of the loss of freedom, identity manipulation, and future uncertainty into images.

The last chapter is entirely devoted to *The Handmaid's Tale* (1985) by Margaret Atwood and to its adaptation into the television series of the same name (2017-2025), comparing their theories and symbolisms. The novel is analyzed as an example of *critical dystopia* and *ustopia*, concepts that allow us to overcome the more traditional opposition between them. By examining the themes of reproduction, control of the female body, religion, and resistance, this study documents how Atwood's work uses dystopian narration as a tool for critical reflection on the present. The study of the Hulu television series produced from 2017 to 2025 highlights the ability of the 1985 narration to renew itself and to engage in a dialogue with the political, social, and cultural questions of the XXI century.

The research aims to demonstrate that contemporary dystopia doesn't merely predict the future but also critically interrogates the present, questions the promises of progress, and highlights the tensions that cut across modern society.



## RESUMEN

Se analiza la evolución de la distopía como instrumento crítico para interpretar la contemporaneidad, tomando en consideración los orígenes teóricos, las declinaciones audiovisivas y la expresión más significativa del género en la narrativa de Margaret Atwood. Partiendo de la relación entre utopía y distopía, el estudio reconstruye el camino histórico y filosófico que ha llevado lentamente a la crisis de la idea moderna de progreso, evidenciando cómo la distopía surgió para responder a las contradicciones de la modernidad, a los totalitarismos del siglo veinte y a la multitud de transformaciones tecnológicas y sociales que han redefinido la relación entre individuo y poder.

El estudio continúa enfocándose en las formas de distopía audiovisual contemporánea, consideradas un espacio privilegiado para la representación de los temores colectivos. Por medio de una panorámica de las principales tipologías distópicas – desde el control y la vigilancia hasta las amenazas tecnológicas, ecológicas y biopolíticas – se explica cómo el cine y la televisión hayan traducido en imágenes las ansiedades ligadas a la pérdida de libertad, la manipulación de identidad y la incertidumbre del futuro.

El último capítulo está íntegramente dedicado a *El cuento de la criada* (1985) de Margaret Atwood y a la transposición audiovisual en la forma de serie televisiva *The Handmaid's Tale* (2017-2025), comparando la teoría y el simbolismo. La novela es examinada como ejemplo de *critical dystopia* y *ustopia*, conceptos que permiten superar la más tradicional oposición entre utopía y distopía. A través del análisis de los temas de reproducción, control del cuerpo femenino, religión y resistencia, se documenta cómo la obra de Atwood utiliza la narración distópica como instrumento de reflexión crítica sobre el presente. El estudio de la serie televisiva producida por Hulu entre el 2017 y el 2025 evidencia la capacidad de la narración del 1985 de renovarse y dialogar con las cuestiones políticas, sociales y culturales del siglo XXI.

La investigación intenta demostrar cómo la distopía contemporánea no representa simplemente una previsión del futuro, sino una modalidad de interrogación crítica del presente, capaz de cuestionar las promesas del progreso y evidenciar las tensiones que atraviesan la sociedad moderna.



# INDICE

|                                                                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUZIONE</b> .....                                                                                                                      | <b>1</b>  |
| <b>CAPITOLO 1 Teoria e storia della distopia: definizioni, origini e sviluppi nella contemporaneità</b> .....                                  | <b>7</b>  |
| 1.1 Utopia, anti-utopia, distopia: definizioni e problemi terminologici .....                                                                  | 9         |
| 1.2 Dalla tradizione utopica alla distopia moderna .....                                                                                       | 14        |
| 1.2.1 Platone e More: le basi dell'immaginario distopico moderno .....                                                                         | 14        |
| 1.2.2 Il ventesimo secolo come centro nevralgico della narrazione distopica: <i>La macchina del tempo</i> , <i>Il mondo nuovo</i> e 1984 ..... | 16        |
| 1.3 La distopia critica contemporanea .....                                                                                                    | 21        |
| 1.4 Temi ricorrenti della distopia nella narrativa .....                                                                                       | 23        |
| 1.4.1 Il controllo e la sorveglianza .....                                                                                                     | 25        |
| 1.4.2 L'oppressione e l'alienazione .....                                                                                                      | 27        |
| <b>CAPITOLO 2 Forme della distopia audiovisiva contemporanea</b> .....                                                                         | <b>29</b> |
| 2.1 Dalla letteratura al cinema: come la fantascienza si è evoluta ed espansa .....                                                            | 30        |
| 2.2 Elsewhere: go where others haven't.....                                                                                                    | 33        |
| 2.3 Distopie del controllo e della sorveglianza.....                                                                                           | 37        |
| 2.4 Distopie tecnologiche e algoritmiche .....                                                                                                 | 40        |
| 2.5 Distopie ecologiche e post-apocalittiche .....                                                                                             | 44        |
| 2.6 Distopie sociali e identitarie .....                                                                                                       | 47        |
| 2.7 Distopie biopolitiche e del corpo.....                                                                                                     | 49        |
| <b>CAPITOLO 3 Margaret Atwood e <i>Il racconto dell'ancella</i></b> .....                                                                      | <b>53</b> |
| 3.1 Margaret Atwood e la distopia femminista.....                                                                                              | 56        |
| 3.1.1 <i>Da distopia convergente a utopia</i> .....                                                                                            | 57        |
| 3.1.2 <i>Voce narrante e punto di vista</i> .....                                                                                              | 58        |
| 3.1.3 <i>Questione del tempo</i> .....                                                                                                         | 59        |
| 3.1.4 <i>Finale aperto come orizzonte per la sopravvivenza</i> .....                                                                           | 60        |
| 3.2 Gilead: dove la guerra non può entrare tranne che attraverso la televisione .....                                                          | 61        |
| 3.3 Tematiche principali .....                                                                                                                 | 62        |

|                                                                                        |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.3.1 <i>Corpo e controllo della riproduzione</i> .....                                | 62         |
| 3.3.2 <i>Religione, potere e ideologia</i> .....                                       | 64         |
| 3.3.3 <i>Linguaggio, memoria e identità</i> .....                                      | 65         |
| 3.3.4 <i>Resistenza e agency</i> .....                                                 | 65         |
| <b>3.4 Dal romanzo alla serie: problemi di adattamento</b> .....                       | <b>68</b>  |
| 3.4.1 <i>June e Offred: l'importanza del suo punto di vista</i> .....                  | 71         |
| 3.4.2 <i>Gilead: cosa cambia rispetto al testo?</i> .....                              | 74         |
| 3.4.3 <i>Il significato del tempo</i> .....                                            | 76         |
| 3.4.4 <i>Il corpo femminile come dispositivo di controllo della riproduzione</i> ..... | 77         |
| 3.4.5 <i>La religione e il potere come forme di ideologia principali</i> .....         | 79         |
| 3.4.6 <i>Il linguaggio e la memoria per mantenere la propria identità</i> .....        | 81         |
| <b>3.5 La traduzione audiovisiva del simbolismo</b> .....                              | <b>83</b>  |
| <b>3.6 Ricezione, attualizzazione e impatto culturale</b> .....                        | <b>86</b>  |
| <b>CONCLUSIONI</b> .....                                                               | <b>91</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....                                                              | <b>95</b>  |
| <b>OPERE CITATE</b> .....                                                              | <b>101</b> |
| Libri.....                                                                             | 101        |
| Film.....                                                                              | 102        |
| Serie televisive .....                                                                 | 102        |
| Musica .....                                                                           | 103        |

## INTRODUZIONE

Nel corso del Novecento e dei primi decenni del XXI secolo, la distopia si è affermata come una delle forme narrative più efficaci per interpretare le inquietudini della modernità. Contrariamente alla diffusa concezione secondo cui viene considerata come una semplice previsione pessimistica del futuro, la distopia opera principalmente come strumento critico del presente: attraverso una rappresentazione di universi narrativi segnati dal controllo, dalla repressione, dalle disuguaglianze e dalle crisi sistemiche. Si dà in questo modo l'opportunità al lettore o allo spettatore di osservare in maniera diretta e chiara le tensioni intrinseche nella realtà contemporanea, amplificandole per mostrarne le possibili conseguenze se ignorate. Più che anticipare ciò che accadrà, la narrazione distopica invita dunque a riflettere su cosa sta già accadendo, ponendo delle questioni sulle promesse di progresso dell'Illuminismo e del Positivismo, sullo sviluppo tecnologico e sul senso comune di benessere, elementi che hanno caratterizzato il pensiero moderno.

In questo contesto, il cinema e la televisione hanno assunto un ruolo centrale nella costruzione dell'immaginario distopico contemporaneo. Se la letteratura ha fornito le basi teoriche e narrative del genere, i media audiovisivi ne hanno ampliato la diffusione e l'impatto culturale globale verso le masse, trasformando quindi le paure e le ansie collettive in icone immediatamente riconoscibili. Attraverso le architetture oppressive, i paesaggi post-apocalittici, i sistemi di sorveglianza onnipresenti e i corpi sottoposti a nuove forme di controllo, il linguaggio cinematografico e televisivo rende tangibili tutte quelle angosce che attraversano la società odierna. Pertanto, la distopia nell'ecosistema mediale contemporaneo si configura come uno spazio in grado di negoziare le questioni legate alla tecnologia, all'identità, all'ambiente, alla libertà individuale e ai rapporti di potere.

Tra le numerose problematiche precedentemente elencate, una delle più rilevanti riguarda il delicato tema della riproduzione e del calo della natalità. Le preoccupazioni legate alla fertilità, alla crisi demografica e al controllo biopolitico sono diventate particolarmente significative nel dibattito pubblico degli ultimi decenni e trovano una delle loro rappresentazioni più emblematiche nel romanzo *Il racconto dell'ancella* (1985) dell'autrice canadese Margaret Atwood. La narrazione è ambientata nella Repubblica teocratica e dittatoriale di Gilead, immaginando dunque una società che, di fronte alla piaga della sterilità dovuta al cambiamento climatico e all'inquinamento, istituzionalizza il controllo del corpo femminile e della riproduzione in generale.

L'opera costituisce un caso di studio privilegiato non soltanto per la sua rilevanza letteraria, ma anche per la sua capacità di dialogare con questioni ancora attuali, come i diritti delle donne, l'uso politico della religione, la crisi ambientale e le dinamiche di potere che regolano la vita privata degli individui. La fortuna culturale de *Il racconto dell'ancella*, ulteriormente ampliata dalle sue trasposizioni audiovisive del 1990 da Volker Schlöndorff e del 2017-2025 da Hulu, ne conferma la centralità all'interno del panorama distopico contemporaneo.

L'obiettivo di questa ricerca è quindi analizzare la distopia come un dispositivo critico della contemporaneità attraverso un percorso che si sviluppa tra la teoria, l'audiovisivo e la letteratura critica sul tema, volendo rispondere alla seguente domanda: "Come cambia la rappresentazione della distopia patriarcale di Gilead nel passaggio dal romanzo di Margaret Atwood alla serie televisiva?"

Il primo capitolo ricostruisce le origini filosofiche e letterarie della distopia, approfondendone il rapporto con l'utopia, l'anti-utopia e la crisi dell'idea moderna di progresso, analizzando gli scritti di studiosi come Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, Fredric Jameson, Tom Moylan e Lyman Tower Sargent. Inoltre, si spiegano le origini della distopia moderna tramite *La Repubblica* (IV secolo a.C.) di Platone e il famoso romanzo di Thomas More, *Utopia* (1516), per successivamente analizzare nel dettaglio *La macchina del tempo* (1895) di Herbert George Wells, *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous Huxley e il celeberrimo *1984* (1949) di George Orwell. Mediante queste narrazioni, si delineano i temi principali del genere distopico.

Il secondo capitolo prende in esame le principali forme della distopia audiovisiva contemporanea, evidenziando il ruolo del cinema e della televisione nella rappresentazione delle paure collettive. Dopo aver esaminato l'espansione della fantascienza dalla letteratura al mondo del cinema e aver riconosciuto il contributo che *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley ha dato alla nascita del genere, si prende in considerazione la distopia nel filone fantascientifico anche grazie all'ausilio degli studi di Vivian Sobchack. Successivamente, si propone una rassegna cinematografica e televisiva che si addentra nel genere in base alle ansie che vengono messe in scena. Per ognuna delle categorie, studiate nel dettaglio, si approfondiscono alcuni film o serie televisive esemplari, nonostante altri vengano brevemente citati. L'analisi prosegue in questo modo:

- distopie del controllo e della sorveglianza: *L'uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138*, George Lucas, 1971) e *Orwell 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984);
- distopie tecnologiche e algoritmiche: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Brave New World* (David Weiner, 2020);

- distopie ecologiche e post-apocalittiche: *I figli degli uomini* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) e *L'esercito delle 12 scimmie* (*12 Monkeys*, Terry Gilliam, 1995);
- distopie sociali e identitarie: *The Hunger Games* saga (2012-2026);
- distopie biopolitiche e del corpo: *Il racconto dell'ancella* (1985) di Margaret Atwood e la successiva trasposizione televisiva in *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017-2025).

Partendo dall'ultima tipologia di inquietudine analizzata nel secondo capitolo, il terzo dunque è dedicato interamente a Margaret Atwood e al suo capolavoro, *Il racconto dell'ancella*, che viene studiato sia nella dimensione letteraria che, attraverso la trasposizione audiovisiva sopracitata, nella cui analisi saranno fondamentali le teorie proposte da Linda Hutcheon. L'intento è quello di confrontare le tematiche della riproduzione, del controllo sociale, della memoria e della resistenza presenti nel testo con ciò che viene riprodotto nella serie televisiva, offrendo un'analisi dettagliata del simbolismo dell'opera, con alcune analogie riguardanti l'applicazione atwoodiana alla realtà contemporanea. Inoltre, a fine capitolo si dimostra, tramite studi pubblicati in articoli di quotidiani statunitensi come *The Guardian*, *San Francisco Chronicle* e *The New Yorker*, come l'eredità del testo dell'autrice canadese si sia radicata nei movimenti femministi, nelle proteste per la violenza contro le donne e, specialmente, nel movimento di solidarietà femminile #MeToo.

È stato scelto l'argomento della distopia perché, data la sua funzione di critica del presente – così come apparve al pubblico nel XVI secolo *Utopia* di More – è un genere in continua espansione, in grado di toccare delle tematiche delicate e renderle, attraverso la letteratura e il cinema, tangibili sotto l'occhio critico ma, soprattutto, lo sguardo del pubblico.

Grazie agli studi su testi di autori rinomati nell'ambito, si è scoperto che la distopia, come accennato in precedenza, è un potente strumento di critica, che veicola e influenza il pensiero nella società moderna. Infatti, il motivo per cui si è deciso di proporre una rassegna cinematografica e televisiva è il seguente: il cinema e la televisione, elementi fondamentali della cultura delle masse, hanno potuto tradurre la letteratura elitaria della distopia in immagini, mostrando sotto ogni aspetto le diverse sfumature delle inquietudini e delle ansie collettive<sup>1</sup>.

Considerato che, come verrà spiegato nel Capitolo 3 di questo elaborato, la distopia è stata un mondo prevalentemente maschile, dunque, dati i recenti cambiamenti nelle leggi di alcuni governi e nell'ambito dei diritti delle donne, sembrava opportuno analizzare un testo che ne approfondisse i temi. Senza nulla togliere ai capolavori di Huxley e Orwell, pubblicati nella prima metà del

---

<sup>1</sup> Vedere 'ecoansia' legata a *I figli degli uomini* di Cuarón, Capitolo 2.

Novecento, i movimenti femministi e, più in generale, i dibattiti sui diritti umani hanno reso possibile che, nella seconda metà del XX secolo, l'attenzione si spostasse dal controllo e dalla sorveglianza di 1984 alla biopolitica e al femminismo intrinseco ne *Il racconto dell'ancella*, pubblicato nel 1985 da Margaret Atwood – un elemento cronologico merita particolare attenzione: tra l'ambientazione del romanzo orwelliano e la pubblicazione di quello atwoodiano si presenta solo un anno di differenza.

Nonostante abbia avuto un successo immediato, il testo dell'autrice canadese si rivela ancora oggi un elemento caratterizzante per comprendere che, in definitiva, non solo la distopia è uno strumento critico, ma la distopia femminista in particolare mette in discussione l'ideologia maschiocentrica delle società odierne. Per questo motivo, analizzare *Il racconto dell'ancella* romanzo e metterlo a confronto con la serie televisiva *The Handmaid's Tale* (2017-2025) ha permesso di trovare alcune analogie con il mondo contemporaneo, come ad esempio l'abolizione della legge Roe v. Wade e dunque dell'aborto, corrispondenze che Atwood sembra aver anticipato nella narrazione ambientata nella Repubblica di Gilead, ex-Cambridge (Massachusetts), durante il primo ventennio del XXI secolo.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro adotta un approccio interdisciplinare che integra prospettive provenienti dagli *utopian & dystopian studies* di Raffaella Baccolini, Moylan, Jameson, per citarne alcuni, dai *media studies* di Sean Redmond, Sobchack e Jay P. Telotte, per esempio, e, nel terzo capitolo, dagli *adaptation studies* proposti da Hutcheon. L'analisi si basa dunque sul confronto tra le fonti teoriche, i testi letterari e le opere audiovisive, con l'obiettivo di individuare le continuità, le trasformazioni e le specificità di queste rappresentazioni distopiche contemporanee. In particolar modo, l'esame del romanzo di Atwood e del suo adattamento consente di osservare dettagliatamente come uno stesso nucleo narrativo possa essere rielaborato in media differenti, pur mantenendo la propria funzione di critica nei confronti del presente.

Infine, è opportuno precisare una scelta terminologica adottata nel corso dell'elaborato. Alcune opere cinematografiche e televisive vengono citate con il titolo italiano<sup>2</sup>, poiché distribuite ufficialmente in Italia con una traduzione riconosciuta. Altre, invece, sono riportate nel loro titolo originale per preservarne l'identità editoriale e culturale o perché comunemente note al pubblico internazionale con tale denominazione<sup>3</sup>. Inoltre, per i film verranno citati i registi, mentre per le serie televisive saranno nominati gli ideatori, a meno che non si tratti di citazioni da episodi precisi, come

---

<sup>2</sup> Vedere *L'esercito delle 12 scimmie* di Gilliam.

<sup>3</sup> Vedere *Blade Runner*, *Brave New World* serie, *The Hunger Games*, *The Handmaid's Tale* serie.

nei casi elencati nel Capitolo 3, per le quali verranno identificati i registi. Per informazioni complete sulle edizioni e sulle modalità di citazione delle opere menzionate si rimanda alla bibliografia finale.



## CAPITOLO 1

### **Teoria e storia della distopia: definizioni, origini e sviluppi nella contemporaneità**

Se l'idea di una modernità futura fosse portata avanti sulla base della promessa di un progresso imminente e duraturo, la distopia sarebbe la forma letteraria più idonea a mettere in discussione tale garanzia. Il progresso, infatti, è uno degli elementi fondanti della distopia, attraverso la quale viene criticato e destabilizzato, rendendo l'ambientazione distopica ancora più scura e terrificante, anche a causa dello sviluppo industriale e tecnologico del secolo scorso [Atwood, 2011].

Sia come genere letterario che in ambito sociologico [Claeys, 2017], la distopia vuole smascherare le narrazioni del miglioramento imposte dall'utopia, la visione della società perfetta delineata da autori come Platone e Thomas More, e mostrare il lato più oscuro e conservatore dell'Illuminismo [Altini, 2025], che nonostante si fosse posto l'obiettivo generale di liberare l'uomo dalla paura, si rivelò in nient'altro che la radicalizzazione più estrema della paura stessa [Horkheimer & Adorno, 1947]. La disciplina illuminista, seppur considerata una forma di pensiero critico e che permette dunque all'uomo di liberarsi dalla paura attraverso la ragione, viene criticata da alcuni studiosi, che la definiscono totalitaria poiché “its ideal is the system from which everything and anything follows” [*ib.*: 4]. Questo atteggiamento nei confronti dell'Illuminismo mira, quindi, a dimostrare come i meccanismi costruiti per proteggere il benessere collettivo possano, in realtà, trasformarsi in nuove forme di dominio [Altini, 2025].

Già a partire dall'Ottocento, l'Illuminismo positivista cominciò a cambiare e a criticare l'idea del progresso proposta dalla scuola di Voltaire, perché “l'incremento della ricchezza e la produzione dei beni materiali su larga scala non comportano una crescita della moralità, [ma] una nuova forma di schiavitù dell'essere umano” [*ib.*: 108], rimpiazzando il rispetto per il progresso con l'incapacità di controllare ciò che codesto progresso ha generato [Claeys, 2010].

La visione illuminista-positivista ottocentesca prevede infatti che la persona al potere, considerata la più degna, diventi al contempo “vehicle of both progress and regression” [Horkheimer & Adorno, 1947: 27]. Questo perché la forma più tirannica di governo, ossia il totalitarismo (spesso protagonista principale di tutte le distopie più celebri), fa spesso uso di elementi progressisti fondamentali della disciplina illuminista, come la “giustizia e razionalizzazione a impronta

positivistica” [Altini, 2025: 71] rovesciandone però il significato originale [Claeys, 2017]. Secondo Ruth Levitas, “*the problem about totalitarianism is not its utopianism, but its totalitarianism*” [2003: 26]<sup>1</sup>; di conseguenza, facendo riferimento all’uso da parte del governo dell’utopia intesa come illusione, la stessa non è da considerarsi complice. Al contrario, questo dominio deve essere inteso come un mezzo per raggiungere uno scopo preciso, anziché come un potere assoluto:

adaptation to the power of progress furthers the progress of power, constantly renewing the degenerations which prove successful progress, not failed progress, to be its own antithesis. The curse of irresistible progress is irresistible regression [Horkheimer & Adorno, 1947: 28].

Progredendo nell’analisi del saggio di Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, si prenda in considerazione anche l’opinione di Carlo Altini, storico della filosofia, secondo cui l’elemento che ha trasformato l’utopia in distopia è stato, in breve, “la cancellazione del *limite* derivante dal sogno illuministico di realizzare il progresso fondato sulla conoscenza, che giunge però a trasformarsi in un delirio di onnipotenza” [2025: 208]<sup>2</sup>. Vivere secondo le leggi del progresso, dunque, non comporta soltanto un miglioramento generale della società, come si aspetta, ma spesso trasforma gli individui in vittime, sottomesse all’ideologia dell’innovazione costante.

Lo sviluppo culturale del Novecento, in un periodo come quello della *Belle Époque*, ha fatto sì che la letteratura distopica prendesse in considerazione le varie declinazioni narrative del progresso. Come sostiene Altini:

la concezione moderna del progresso appare legata [...] a un’immagine del sapere inteso come un processo lineare, cumulativo, continuo, irreversibile e illimitato, attraverso il quale è possibile realizzare, giorno dopo giorno, il *perfezionamento* sia delle capacità delle facoltà umane, sia della condizione sociale dell’umanità [*ib.*: 106]<sup>3</sup>.

Come già citato, il progresso è uno degli elementi portanti del genere distopico. Quando una società è progressista, ciò dovrebbe significare che è avanzata tecnologicamente e socialmente, e tutte le

---

<sup>1</sup> Corsivo originale.

<sup>2</sup> Corsivo originale.

<sup>3</sup> Corsivo originale.

scoperte fatte in ambito scientifico, giunte ad oggi grazie a tale progresso, siano al servizio dell'umanità. Ma essere avanzati significa veramente essere progressisti, avere come interesse principale l'avanzamento della specie e il benessere collettivo, o, come nel romanzo del 1932 di Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, tutto ciò è sinonimo di estremo controllo?

Il comune e moderno pensiero sull'avanzamento della tecnologia e sulla crescita economica continua viene destabilizzato in quasi tutti i testi di matrice distopica, che ritraggono l'innovazione come potenziale veicolo di dominio promossa come elemento positivo anche in governi totalitari. Altini difatti sostiene che “l'idea di progresso [sia diventata] sempre più sinonimo [...] di valori negativi che si estendono a tutto ciò che rappresenta il mondo moderno” [*ib.*: 108]. Mettendo in primo piano le ambiguità etiche della scienza e dei media, la distopia distrugge il falso mito generato dall'ideologia progressista del Novecento e mette in risalto il mescolarsi involontario tra potere e conoscenza.

### 1.1 Utopia, anti-utopia, distopia: definizioni e problemi terminologici

Analizzando il concetto di utopia in rapporto alla distopia, Lyman Tower Sargent ha dato un contributo fondamentale alla comprensione di questi due concetti. L'autore identifica l'utopia come “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space” [1994: 9].

Più chiaramente, il concetto di ‘utopia’ nasce nel XVI secolo da un ramo filosofico di matrice razionale, ispirato all'ideologia dell'Illuminismo e a *La Repubblica* (IV secolo a.C.) di Platone, ma lentamente si trasforma in un genere letterario, spesso nella forma di un diario di viaggio verso luoghi irraggiungibili, ma dotati di buon governo. Darko Suvin definisce l'utopia come una “construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a *radically different principle* than in the author's community” [2003: 188]<sup>4</sup>. Il termine è una congiunzione di *outopos* ed *eutopos* [Moylan, 2000], coniato per la prima volta da Thomas More nel 1516 [Jameson, 2005], quando lo utilizza per descrivere una società ideale e immaginaria.

L'utopia è quindi un luogo che non esiste, ma che incarna perfezione, giustizia, virtù e felicità collettiva [Altini, 2025], e la cui funzione principale è quella di criticare il presente, con lo scopo di

---

<sup>4</sup> Corsivo originale.

“indurre il lettore a riconoscere lo scarto tra ciò che è e ciò che potrebbe [...] essere, ma che probabilmente non sarà mai” [*ib.*: 56], risultando così irrealizzabile in certi aspetti fino a poter causare la fine dell’umanità [Sargent, 1994]:

“Utopia” is sometimes said to mean “no place,” from the Greek “O Topia,” but others derive it from “eu,” as in “eugenics,” in which case it would mean “healthy place” or “good place.” Sir Thomas More, in his own sixteenth-century *Utopia*, may have been punning: utopia is the good place that doesn’t exist [Atwood, 2011: 119]<sup>5</sup>.

A sostegno, anche le parole di Margaret Atwood sopracitate, la quale afferma che la colonna portante dell’utopia era una convinzione comune secondo cui l’essere umano potesse a tutti gli effetti condurre una vita migliore rispetto a quella reale, teoria sostenuta anche da Sargent:

a utopia is a blueprint of what the author believes to be a perfect society, which is to be constructed with no significant departure from the blueprint. It is perfect, and any alteration would lower its quality. But this is impossible because there is no such thing as a perfect society, and even if there were, it could not be constructed since it would require perfect people, and we know there are no perfect people [1994: 24].

Sargent quindi vede l’utopia secondo una prospettiva innovativa per la quale essa è una proiezione dei sogni dell’essere umano: “if we are frustrated by something in our society, we dream of a society in which it is corrected” [*ib.*: 4]. Fredric Jameson ricalca questa osservazione, sostenendo che, a prescindere dalla nascita dell’utopia e del concetto ad essa legato, queste fantasie utopiche siano causate dalla modernità occidentale, perché la tecnologia, in continua evoluzione, è in grado di stimolare l’uomo a provare e riprovare in modo ingenuo delle soluzioni a dei problemi, sebbene non sempre gravi come possano apparire [2005].

L’utopia, quindi, si muove tradizionalmente in termini di promesse di miglioramento e stabilisce la comune credenza nella perfezione umana, provocando però disagio alle persone “because it constantly suggests that the life we lead, the society we have, is inadequate, incomplete, sick” [Sargent, 1994: 25]. Ancora, Levitas aggiunge che “utopia may still express desire, but does not articulate hope” [2003: 16], rivelando dunque che non è più affidabile come lo era all’inizio, ai tempi di More. Come ricorda anche Jameson, infatti, “it is a mistake to approach Utopias with positive

---

<sup>5</sup> Corsivo originale.

expectations” [2005: 12], siccome il loro risultato non sempre si rivela accondiscendente, ma al contrario autoritario e tirannico.

Anche se l’utopia costruisce una comunità armoniosa e razionale, che funge da modello esemplare per un’eventuale riflessione politica e morale sulla società circostante, non può però evitarne la deflagrazione in un’oligarchia con accento dittatoriale, come sostenuto da Karl Popper nel suo saggio del 1945. Quasi sempre, essa sorge da un contesto consuetudinario, indifferente al tipo di governo (sia dittatura che democrazia, per esempio), ma in cui l’uomo ha giocato un ruolo principale; difatti, “il lavoro intellettuale ha [...] costituito la cornice ideologica di giustificazione del potere” [Altini, 2025: 15], che ha successivamente fatto evolvere il genere della distopia.

Utopia has retreated from being a potential catalyst of change to being merely a bearer of consolation or a vehicle of criticism. This is one of the reasons for the dominance of the dystopian mode in contemporary culture [Levitas & Sargisson, 2003: 14].

A sostegno di questa ideologia si trova anche il pensiero di Tom Moylan, che aggiunge che l’utopia è lo stimolo necessario per la “emancipation and fulfillment beyond the limit of the current system” perché “takes the imagination [...] to a place beyond what is available through accommodation and reform” [2000: 65].

Se per i filosofi e gli scrittori l’utopia è un modello razionale per la costruzione di uno Stato perfetto, alle volte per i lettori potrebbe risultare quasi sconcertante [Altini, 2025], perché, come sostiene anche Gregory Claeys, “the desire to create a much improved society in which human behaviour was dramatically superior to the norm implies an intrinsic drift towards punitive methods of controlling which inexorably results in some form of police state” [2010: 125].

All of us on planet Earth live in endangered times. Perhaps the richer among us [...] have been cushioned from realizing it by the power of money and the self-serving ideology it erects [...]. We live morally in an almost complete dystopia [...] and materially on the razor’s edge of collapse, distributive and collective [Suvin, 2003: 187].

A fronte dell’analisi sul concetto di utopia, segue un ragionamento sul termine ‘distopia’. Il modello di definizione che Sargent utilizza per l’utopia viene impiegato in egual modo per la distopia, si aggiunge però che la società delineata dall’autore distopico viene mostrata “as considerably worse

than the society in which the reader lived” [1994: 9]. Il mutamento radicale da utopia a distopia di fine Ottocento e inizio Novecento è avvenuto a causa di alcuni fattori particolari: “la scienza e la tecnica [...] e, più genericamente, la *ragione sentimentale moderna*” [Altini, 2025: 219]<sup>6</sup>.

Dalla critica del presente si passa quindi alla denuncia pubblica, che si mostra attraverso il fondamento di un genere letterario le cui caratteristiche sono il controllo, la repressione e la manipolazione, narrativa che trova radici nella Storia contemporanea, chiarendo il motivo del rovesciamento della moneta durante il cambio di secolo: le due guerre mondiali, lo sviluppo tecnologico e lavorativo del taylorismo-fordismo e l’angoscia generata dalle bombe atomiche a Hiroshima e Nagasaki [*ib.*; Fitting, 2010; Claeys, 2017]. A tal proposito, la distopia infatti ricalca le angosce del secolo in cui nasce, mentre l’utopia appare come modello filosofico e politico perseguibile da una società ideale e che solo in un secondo momento diventa letteratura.

Essendo praticamente nata nel Novecento [Claeys, 2010], autori come il già citato Huxley o George Orwell hanno trovato nella forma letteraria della distopia un modo semplice per denunciare i pericoli della loro contemporaneità, costruendo dei mondi narrativi dove i piaceri creati in laboratorio, la sorveglianza costante e il controllo del linguaggio (un esempio è la Neolingua orwelliana) servono ai regimi per mantenere il potere e, tramite torture in un caso, o il *soma*<sup>7</sup> nell’altro, eliminare chiunque sia contrario.

La distopia è una degenerazione della società, del mondo e del pensiero che ha portato l’umanità a sperare in un miglioramento che non arriverà mai. L’immaginario distopico mette in luce ciò che sovente è visto come ‘normale’, amplifica il “territorio del non detto” [Altini, 2025: 15] e si confronta con il lettore attraverso una sconcertante miscela tra la realtà del presente e il futuro immaginato [Moylan, 2000]. La distopia, quindi, presenta un ordine sociale angosciante e corrotto, incentrato sul controllo e spesso estrapolato da inclinazioni sociali già esistenti nella realtà odierna [Sargent, 1994].

È, perciò, totalmente contraria all’offerta di un progetto di perfezione comunemente intesa di benevolenza altrui secondo la visione contemporanea, poiché espone i principali meccanismi attraverso cui tale perfezione si trasforma in coercizione: non si tratta di “texts that temperamentally refuse the possibility of radical social transformation” [Moylan, 2000: 133], bensì di un modo di vedere la società con occhio critico e di domandarsi il perché dell’uso di certi mezzi per migliorarla.

---

<sup>6</sup> Corsivo originale.

<sup>7</sup> “Un sostituto per l’alcol e per gli altri narcotici, qualcosa che sia allo stesso tempo meno dannoso e più piacevole del gin o dell’eroina” [Huxley, 1946: 245].

La distinzione tra questi generi filosofico-letterari non è solo strutturale, ma anche epistemologica, perché si tratta di una modalità di pensiero che espone le fratture all'interno della razionalità politica, dello sviluppo tecnologico e dell'interscambio culturale degli ultimi decenni [Altini, 2025]. Secondo Claey's, "utopia was a society surrounded by a wall designed to keep others out, and a dystopia one intended to keep its inhabitants in" [2017: 15]. La letteratura distopica svela dunque la violenza intrinsecamente presente in ogni aspetto dell'ordine, dell'efficienza e dell'ottimizzazione.

Il genere distopico enfatizza la fragilità della libertà e le conseguenze impreviste di tutti quei progetti ideologici creati dalla sua antagonista. In molti casi, essa può essere considerata l'ombra dell'utopia, quasi una sua contraddizione [Sargent, 1994], ma a volte il termine viene confuso e intercambiato con 'anti-utopia' [Claey's, 2010].

Con anti-utopia si intende, fondamentalmente, una critica al pensiero utopista: secondo questa visione, infatti, se si prova a realizzare un'utopia (di qualsiasi genere o tipo), l'unico risultato che si ottiene è il classico totalitarismo violento [Jameson, 2005]. Sargent identifica (come similmente aveva fatto per utopia e distopia) l'anti-utopia come una dimostrazione al lettore di un "criticism of utopianism or of some particular eutopia" [1994: 9]. Raffaella Baccolini & Moylan sostengono che l'anti-utopia è diversa sia dalla distopia (negazione estrema) che dall'eutopia letteraria, definita come un "generic sibling" [2003: 4].

L'anti-utopia, dunque, è una: "personification which has survived on into current ideological stereotypes of totalitarianism, in which a fear of the emergence of the Dictator accompanies any such image of a new beginning or an absolute break" [Jameson, 2005: 86].

Suvin divide nettamente l'anti-utopia dalla distopia 'semplice' e le definisce, rispettivamente:

- "a dystopia, but one explicitly designed to refute a currently proposed eutopia. It is a pretended eutopia";
- "a straightforward dystopia, that is, one which is not also an anti-utopia" [2003: 189].

Per altri esperti, invece, la distopia non è altro che il polo estremo della suddetta anti-utopia [Moylan, 2000; Claey's, 2017].

## 1.2 Dalla tradizione utopica alla distopia moderna

Platone filosofo; Thomas More filosofo e letterato; Herbert George Wells, Aldous Huxley e George Orwell scrittori, sono personalità che hanno analizzato i concetti di utopia e distopia a livello storico, filosofico e politico attraverso esempi che verranno illustrati. È noto che sia l'utopia che la distopia hanno le loro radici nella filosofia greca classica, che lentamente si è evoluta in letteratura politica e solo successivamente romanzesca, ma con lo stesso obiettivo di critica verso la società presente, anche se la filosofia si muove con metodo deduttivo, e la letteratura con quello induttivo:

la filosofia elabora una concettualità attraverso la quale è possibile leggere e interpretare la contingenza del particolare a partire da categorie universali, mentre la letteratura presenta i tratti specifici di una storia particolare, ma che in realtà è universalmente rappresentativa dell'intera umanità [Altini, 2025: 21].

### 1.2.1 Platone e More: le basi dell'immaginario distopico moderno

Ne *La Repubblica* (IV secolo a.C.), il filosofo ateniese delinea uno stato scrupolosamente ordinato, così perfetto da essere paragonato al corpo umano, con divisioni in classi sociali precise e una vita in comune rigida e segnata dal controllo autoritario:

- i governanti sono i sapienti, i filosofi: il governatore ideale è colui che agisce in modo giusto, senza suscitare dissenso in altri;
- i guerrieri sono i custodi che controllano la società;
- i cittadini, invece, sono dotati della virtù della temperanza, e tutto quello che devono fare è ubbidire a chi è superiore.

Platone pone enfasi sul fatto che, in generale, è abolita la proprietà privata, ma specificamente per i governanti e i custodi è abolita anche la famiglia: i membri della società sono al servizio dello stato e non possono avere una vita sentimentale perché li distrarrebbe dal loro lavoro. Questa 'legislazione' assomiglia ad una forma particolare di comunismo, dato che le persone, sia governanti che cittadini, sono tutte uguali. Ciononostante, quest'opera si può dire contraddittoria, poiché anche se la società costruita determina i ruoli in base al merito e all'indole, l'obiettivo principale del pensatore greco era quello di dimostrare che la "tirannia del corpo sull'anima [...] rende impossibile il comunismo assoluto e l'abolizione della famiglia" [Altini, 2025: 44].

Originariamente concepita come un modello di giustizia, questa città ideale è stata sovente reinterpretata come una varietà di proto-distopia, più che di utopia, a causa della soppressione della libertà individuale e dell'espressione artistica in generale. Come sostiene Altini, "l'ambiguità dell'utopia può dunque produrre il sogno del paradiso, ma anche l'incubo dell'inferno" [*ib.*: 74]. L'ambivalenza di Platone e della sua visione politica si manifesta nel modo in cui le aspirazioni utopiche contengono, quindi, già alcune implicazioni del totalitarismo e del potere autoritario.

Da questo punto in avanti, tutte le utopie e distopie del mondo letterario e, successivamente, cinematografico devono permettere al lettore o allo spettatore di orientarsi nello stesso modo in cui ci si orienta in una società reale [Atwood, 2011], con l'obiettivo di far perdere la percezione di stare guardando un'opera di finzione.

Il Rinascimento storicamente segna un punto di svolta decisivo per la filosofia. *Utopia* di Thomas More, pubblicata nel 1516, pone le basi per il successivo genere di letteratura filosofica incentrato sulle società ideali. Sargent sostiene che: "Thomas More invented a particular literary form that spread rapidly. More's invention was of immense importance; it gave a form to utopianism that has been adopted universally" [1994: 19]. Altini, a sua volta, propone di denominare questa letteratura come utopia moderna [2025].

La funzione principale dell'elaborato dell'umanista inglese è quella di essere un ponte tra la filosofia e la letteratura, ponendo al centro del suo romanzo una critica politica al regno di Enrico VIII, e per questo More verrà giustiziato per tradimento della corona. Come infatti ricorda Altini, spiegando la denominazione proposta in precedenza, "l'utopia moderna esprime una visione *critica* dell'ordine sociale e politico in vista di un'apertura alla possibilità, al cambiamento di orizzonte, alla trasformazione del tutto" [*ib.*: 22]<sup>8</sup>.

È importante dunque decifrare l'ideologia che si cela dietro al titolo del testo, perché "mette in evidenza la pluralità di senso tra luogo inesistente (dal greco *ou-topos*), luogo senza luogo (*a-topos*) e luogo ottimo (*eu-topos*)" [*ib.*: 46]<sup>9</sup>. Utopia esiste infatti se e solo se è nettamente separata dal resto del mondo [Jameson, 2005].

Questa isola felice è caratterizzata da un governo basato sull'intelletto, da proprietà comuni anziché private, riprendendo quindi l'idea platonica dell'abolizione della proprietà privata, e da pratiche sociali regolate da norme prestabilite e invalicabili. I due pilastri della filosofia razionale

---

<sup>8</sup> Corsivo originale.

<sup>9</sup> Corsivo originale.

dell'utopismo hanno quindi aperto la strada all'utopia del futuro, che Altini definisce come una proposta di:

un progetto razionale di società giusta in cui gli interessi individuali e beni collettivi, aspirazioni personali e scopi pubblici possano trovare una vera e armonica compenetrazione, tanto da giungere a costruire un 'paradiso in terra' [2025: 56].

Ciononostante, il testo in sé contiene elementi ambigui e ironici, lasciando trapelare l'idea che l'utopia non sia del tutto raggiungibile o desiderabile, a causa delle ripercussioni che essa può avere sulla sanità mentale delle persone; Sargent sostiene che rimanga comunque una visione necessaria alla conduzione di una vita migliore, piuttosto che una mera riscrittura della realtà [1994].

Occorre però fare chiarezza sull'eredità di questo testo. Per il letterato inglese, Utopia era semplicemente il nome di un'isola, ma la "formalizzazione concettuale di un progetto politico rivolto al futuro sotto l'etichetta del lemma *utopia* risale [...] a un'epoca molto successiva a quella di More" [Altini, 2025: 56]<sup>10</sup>. Anche l'aggettivo ad essa dedicato, 'utopico', prende forma molto più avanti, precisamente la Rivoluzione francese, citando nuovamente le parole dello storico, per "designare gli orientamenti, i comportamenti, le caratteristiche e le posizioni dei diversi attori politici intenzionati a realizzare i propri modelli e i propri progetti nel futuro" [*ib.*].

Grazie all'evoluzione letteraria, la tradizione utopica ha generato a sua volta delle contro-narrative che pongono delle questioni sulle premesse (e promesse) dell'utopia stessa, facendo così nascere la più articolata e ampia forma della distopia [Jameson, 2005].

### ***1.2.2 Il ventesimo secolo come centro nevralgico della narrazione distopica: La macchina del tempo, Il mondo nuovo e 1984***

Dato il contesto storico, il ventesimo secolo ha cristallizzato la distopia come modalità letteraria centrale della cultura contemporanea, che è stata d'ispirazione per i testi di autori come Wells (seppur si tratti di fine Ottocento), Huxley, Orwell o, qualche decennio più avanti, Atwood. Il Novecento, difatti, ha visto come protagonisti molti totalitarismi, tra cui il fascismo, il nazismo e lo stalinismo; lo scompiglio di due guerre mondiali e il crollo delle certezze positiviste hanno provocato una distruzione tale da rendere il dopoguerra il bacino di un'ennesima industrializzazione e

---

<sup>10</sup> Corsivo originale.

urbanizzazione, soprattutto dagli anni Cinquanta, rendendo l'atmosfera simile al progresso infinito della *Belle Époque* e al positivismo illuminista precedentemente nominati.

A causa di questa evoluzione, ci si allontana dall'utopia per avvicinarsi alla distopia intesa come genere più prossimo alla realtà che si vive; la narrazione distopica prende piede e si sviluppa rapidamente in diversi ambiti, non solo in letteratura, ma successivamente nel mondo del cinema, con il genere fantascientifico, oltre che in ambito sociologico, con la divulgazione del pensiero giovanile contrario ai governi e alle ideologie del Novecento [Moylan, 2000].

Le distopie più famose del secolo scorso si fondano principalmente su una “totalizing administration that ‘mechanizes’ every dimension of daily life” [*ib.*: 111], e anche se la volontà di questi autori era quella di dimostrarsi contrari all'utopia, contrariamente a quanto detto da Moylan, seppur il suo saggio sia stato pubblicato sei anni prima, Sargent ricorda che anche nei testi utopici, si presentava la comune “tendency [...] to equate utopia with force, violence, and totalitarianism” [1994: 24]. Gli autori della distopia quindi hanno preso quest'affermazione e hanno generato degli universi narrativi in cui, per chi sta al potere, si tratta di un'utopia, mentre la massa vive in un'angoscia costante e distopica, dominata dal terrore.

Tra gli autori che hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo della narrativa distopica vi è Herbert George Wells, figura centrale della letteratura contemporanea. Sebbene molte delle sue opere vengano spesso associate alla fantascienza, nei suoi testi emerge una forte riflessione critica sul futuro della società moderna, sul progresso e sulle disuguaglianze sociali. In particolare, nel romanzo *La macchina del tempo* (1895), Wells immagina un futuro apparentemente pacifico ma profondamente segnato dalla divisione di classe: gli Eloi, esseri fragili e passivi che vivono in superficie, e i Morlock, creature sotterranee costrette al lavoro e alla produzione. Attraverso questa contrapposizione, l'autore trasforma il futuro in uno spazio di critica sociale, mostrando le possibili conseguenze estreme del capitalismo industriale e della separazione tra classi dominanti e lavoratrici.

L'elemento distopico nell'opera di Wells non risiede soltanto nella rappresentazione di una società decadente, ma soprattutto nella consapevolezza che il progresso scientifico, se privo di una riflessione etica e politica, possa produrre nuove forme di alienazione e disumanizzazione. In questo senso, la sua produzione anticipa molte caratteristiche della distopia novecentesca, ponendo le basi per autori successivi come Huxley e Orwell, che svilupperanno ulteriormente il rapporto tra controllo sociale, tecnologia e perdita dell'individualità [Huntington, 1982].

Come esempio successivo alla letteratura di Wells, si può trattare *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous Huxley. Pubblicato a cavallo delle due guerre mondiali, racconta di una società controllata attraverso il piacere, l'ingegneria genetica e il condizionamento psicologico: le droghe sintetiche hanno preso il posto dei sentimenti veri dell'essere umano. Secondo Claey's, si tratta di un esempio di come la "science could assume control over human evolution and produce that mastery of the species which eluded mankind" [2017: 342].

I temi centrali di questa narrazione trovano la propria origine nella filosofia di Platone, così come la suddivisione in classi, come *Alpha*, *Beta*, *Epsilon*, che è un'eco delle costituzioni istituite dal filosofo greco. La venerazione surreale di Henry Ford, in questo testo, "represents the subordination of humanity to the machine and to the scientific ideal as such" [Claey's, 2010: 131]. Ciò lo rende la distopia che critica più duramente il modo in cui il capitalismo ha ridotto il potenziale dell'uomo, non interessandosi di come la società intera venga degradata da chi è al governo, mirando invece all'abolizione della cultura personale, resa una commodity [Moylan, 2000; Jameson, 2005]. Riprendendo il pensiero di Sargent, Atwood invece sottolinea che il testo di Huxley sia una distopia in forma di satira, facendosi dunque passare per un'utopia del mondo perfetto: attraverso il controllo 'leggero' del regime, i personaggi sono liberi da problemi di ogni genere e dalle malattie che potrebbero causare morti premature, ma il prezzo da pagare resta comunque inaccettabile [2011; Claey's, 2010 & 2017], perché "vengono esasperati [...] i processi biologici di riproduzione della vita fino a giungere al controllo invasivo della sessualità" [Altini, 2025: 74].

*Il mondo nuovo* può essere considerato un precursore del capitalismo e del consumismo contemporaneo, che "vive nella [...] società dei consumi e dell'intrattenimento, stimolando il desiderio degli individui di avere il mondo intero a disposizione per il proprio piacere e [...] narcisismo" [*ib.*: 65]. L'oligarchia del testo, concentrata nelle mani di Mustafà Mond, viene mascherata come potere democratico, facendo pensare alle persone di essere padrone di sé stesse, affinché esse siano fedeli a Ford. Infatti "the collectivist dystopia usually exhibits an extreme ethos of sociability centring on a fervent devotion to the common good" [Claey's, 2017: 15].

Ciò che più spicca nel testo di Huxley è il rapporto causa-effetto che esso ha con la catena di montaggio taylorista-fordista, il cui controllo di tutto è diventato il desiderio principale di potere nella maggior parte delle distopie moderne [Jameson, 2005]. Questo punto di vista viene ripreso da più parti, tra cui Altini, che si riferisce alla realtà odierna (perfettamente conforme alla società descritta dall'autore inglese) come un luogo pieno di "bolle in cui gli individui-massa si rinchiudono volontariamente [per andare] alla ricerca di un'appartenenza unilaterale, riduttiva, semplificata e

distorta, ma rassicurante e confortante” [2025: 12]<sup>11</sup>. Questo libro mette dunque in luce il conformismo forzato, che risuona ancora oggi, dato che la produzione di massa ha standardizzato il comportamento degli individui, rendendoli quasi tutti uguali. Per riprendere le parole di Horkheimer & Adorno, questo comportamento porta a un uso scorretto del dominio che, attraverso una forma ancora più violenta di repressione, tiene sotto controllo gli animi delle persone. Come sostengono i due autori: “the [...] collective is merely a part of the deceptive surface, beneath which are concealed the powers which manipulate the collective as an agent of violence” [1947: 22].

Come successiva dimostrazione del dispotismo che viene affrontato in maniera storica e in ordine temporale, si riporta il testo distopico per eccellenza, *1984* (1949) di George Orwell, che è il primo ad essere un “acute portrait of a very real world” [Claeys, 2017: 371].

To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone—to a time when truth exists and what is done cannot be undone:

From the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of doublethink—greetings! [Orwell, 1949: 36].

Pubblicando questo capolavoro nel 1949, lo scrittore inglese descrive la repressione e la paura nella vita al di sotto di un regime totalitario che ha le sue fondamenta nella sorveglianza, nella manipolazione del linguaggio e nella cancellazione definitiva della verità storica, che viene allontanata dai lavoratori, tra cui quella del protagonista, nel Buco della memoria per mai più essere ripescata: una chiara dimostrazione di come i personaggi nulla ricordino di com’era la vita prima del regime [Claeys, 2017]. Come successivamente prenderà spunto anche Atwood, Orwell è uno dei primi a isolare il sistema come origine della sofferenza e disperazione del popolo [Moylan, 2000]:

no one who seeks shelter shall find it; those who express what everyone craves—peace, homeland, freedom—will be denied it, just as nomads and traveling players have always been refused rights of domicile. Whatever someone fears, that is done to him. Even the last resting place shall be none [Horkheimer & Adorno, 1947: 150].

---

<sup>11</sup> Corsivo aggiunto.

Anche Moylan si muove a sostegno di quest'affermazione, specificando che nonostante un apparente rovesciamento della trama con la storia romantica tra Winston e Julia, alla fine non c'è nessuna via di fuga dal Grande Fratello: loro stessi vengono annientati tramite la tortura nella Stanza 101 dove, per evitarla, i due protagonisti si tradiscono a vicenda [2000].

Alcuni studiosi sottolineano che ciò che ha fatto l'autore britannico è una satira dell'ex Unione Sovietica durante il periodo in cui Stalin era al potere [Atwood, 2011]; altri invece pensano che la sua ispirazione sia stata la modernità che lo circondava [Claeys, 2010]. Qualunque fosse la causa di questo testo, l'obiettivo di Orwell era dimostrare che "corruption and lust for power are inevitable, and not to be remedied by new social measures or programs, nor by heightened consciousness of the impending dangers" [Jameson, 2005: 198].

Come in Huxley, uno degli elementi più peculiari del testo orwelliano è sicuramente la manipolazione di massa e la collettività forzata, che consistono "in the negation of each individual and in the scorn poured on the type of society which could make people into individuals" [Horkheimer & Adorno, 1947: 9].

Questi capolavori paradigmatici hanno stabilito alcuni modelli distinti e allo stesso tempo complementari della distopia: basati sulla seduzione e sul conformismo di massa, sulla repressione e sulla paura [Claeys, 2010]. In questi casi chiave si elimina completamente la zona intermedia e si "replace the puzzle with a single-valued structure, either dystopian or utopian" [Huntington, 1982: 148].

Se posti sullo stesso piano, *La macchina del tempo*, *Il mondo nuovo* e *1984* "represent the classical, or canonical, form of dystopia" [Baccolini & Moylan, 2003: 1]<sup>12</sup> e ne definiscono al meglio la 'grammatica' dell'immaginario odierno, anche se scritti da uomini che ancora credevano nella sopravvivenza dell'essere umano a prescindere da quanto stesse degenerando la società ad essi circostante [Moylan 2000].

---

<sup>12</sup> Corsivo originale.

### 1.3 La distopia critica contemporanea

Come sostiene Altini, “ogni teoria critica mira a *smascherare le ideologie* che fungono da giustificazione per gli ‘stati di dominio’” [2025: 23]<sup>13</sup>. Ma per quale motivo, allora, l’utopia, che nasce essa stessa come critica della società, viene criticata a sua volta?

I critici dell’utopismo, quasi tutti di matrice liberale come il già citato Popper, hanno aperto il dibattito sull’idea che l’utopia, in sé, possa essere un pensiero pericoloso per la società. Questo perché, se si prova a realizzare anche solo un elemento caratteristico dell’utopia, come l’abolizione della proprietà privata, si rischia di ottenere un governo autoritario. Nonostante l’utopismo si basi sulla razionalità e la città utopica sia creata come modello da seguire, la minaccia principale che ne emerge è opprimente per la realtà odierna.

Se la denigrazione dell’utopia rappresenta un triste abisso dell’umanità [...], in realtà ha almeno il merito di portare un contributo di chiarificazione sul nostro presente, in cui si è smarrito il primo significato epocale dell’utopia, quello che riguarda la sua caratteristica di *critica sociale* [Altini, 2025: 14]<sup>14</sup>.

Anche se il suo pensiero è diverso da quello di Popper, lo stesso Altini denigra l’utopia, ma sotto un punto di vista particolare, ponendosi una domanda fondamentale: perché si è obbligati a guardare avanti e cercare una soluzione, quando tutto quello di cui si ha a disposizione è abbastanza per soddisfare l’ego umano?

Con l’avanzare degli *utopian & dystopian studies*, sono emerse anche altre forme filosofico-narrative, ovvero la *critical utopia* e la sua antitesi, *critical dystopia*. Occorre dunque fare una differenziazione tra le due e identificare il modo in cui queste hanno influito sulla letteratura e sulla filosofia contemporanee.

Per *critical utopia* si intende qualsiasi espressione contraria al genere padre (l’utopia) e al contesto storico in cui essa si sviluppa. Nasce negli anni Settanta ed è “shaped by ecological, feminist, and New Left thought” [Baccolini & Moylan, 2003: 2]. Peter Fitting sostiene che la *critical utopia* sia in grado di delineare “the essential components of a better society and of having been designed to

---

<sup>13</sup> Corsivo originale.

<sup>14</sup> Corsivo originale.

encourage the reader to work towards those goals” [2010: 151], a differenza dell’utopia ‘standard’, che fa soltanto sognare l’uomo. La visione del futuro viene collegata alla messa in pratica, nel presente, di un sentimento comune di resistenza [Baccolini & Moylan, 2003]. Si può riconoscere secondo i tre seguenti livelli:

- rappresentazione: si studia il modo in cui la società alternativa viene mostrata;
- discrezione: si analizza come viene presentato il protagonista;
- forma interna all’utopia: come e quando il testo diventa autoconsapevole e autocritico [Baccolini, 2000].

Per quanto, invece, riguarda la *critical dystopia*, si parla di un termine coniato originariamente da Sargent per identificare quella scrittura che serve sia a criticare il presente che ad immaginare delle alternative plausibili e realizzabili per il futuro [1994]. Non si tratta solamente di vedere la distopia in modo pessimista, ma è una letteratura che, per certi versi, contiene speranza [Baccolini & Moylan, 2003], nonostante né questa né il suo potenziale creatore vengano messi per iscritto [Levitas & Sargisson, 2003]. Fitting aggiunge che l’aggettivo *critical*, posto davanti a *dystopia*, “implies an explanation of how the dystopian situation came about as much as what should be done about it” [2003: 156]. Per ciò che concerne questo argomento, il contributo più importante è di Baccolini, che aggiunge che è stata prevalentemente la scrittura fantascientifica femminile a portare alla nascita della *critical dystopia* [2000], ma Jameson ribalta questo pensiero, rifacendosi alla scrittura maschile, poiché senza il progetto ‘primordiale’ di Orwell, la letteratura distopica non avrebbe ottenuto quella che l’autore chiama “the negative cousin of the Utopia” [2005: 198].

“In case the imaginatively constructed community is not based principally on sociopolitical but on other [...] principles, [...] we are dealing with science fiction” [Suvin, 2003: 188]. Dal secondo dopoguerra in poi, come già accennato, la distopia è diventata uno dei metodi al vertice della produzione culturale, andando oltre la letteratura e trovando profitto anche nel cinema, nella televisione e nei media digitali, come filone del genere fantascientifico. L’obiettivo principale della fantascienza è quello di “reflect or express our hopes and fears about the future, and more specifically to link those hopes and fears to science and technology” [Fitting, 2010: 153].

Il ventunesimo secolo, con l’avanzare irrefrenabile della tecnologia e la sovrastimolazione causata dalla freneticità della vita quotidiana [Suvin, 2003], ha permesso la formazione di nuove tematiche distopiche trattabili sia dal punto di vista letterario sia da quello cinematografico, un esempio possono essere le ansie globali: il cambiamento climatico, l’Intelligenza Artificiale e il

monopolio in forma digitale che enti come *Meta* hanno sui dati privati di chiunque sia iscritto ai loro social network [Altini, 2025]. Il genere si è dunque adattato alle nuove condizioni del contesto storico attuale, pur mantenendo il nucleo critico della distopia nei confronti della realtà.

A differenza delle prime distopie, incentrate principalmente su stati totalitari, quelle contemporanee descrivono più forme di potere, diverse e diffuse in tutto il mondo, sebbene l'uomo comune nel ricco Occidente non sempre ne sia a conoscenza. Alcune di esse sono il controllo aziendale e i sistemi di sorveglianza centralizzati in un'unica rete che rimpiazzano – o coesistono con – le dittature politiche tradizionali. La minaccia distopica non è più solo il tiranno visibile, ma anche l'algoritmo invisibile, il mercato globale e lo stato d'emergenza così frequente da essere normalizzato.

Nonostante al giorno d'oggi, per citare le parole di Altini, “ognuno cerca per sé la via d'uscita ai propri problemi, perché un cambiamento del sistema è impensabile e impensato” [*ib.*: 12], immaginando *worst-case scenarios*, i testi distopici incoraggiano i lettori o gli spettatori a porsi delle domande sulle strutture governative esistenti e a riconsiderare il futuro come un orizzonte aperto, variabile a seconda del contesto, anziché un destino inevitabile. In definitiva, la distopia, come l'utopia, funge da specchio della realtà, ma rappresenta anche un avvertimento: dà vita alle paure collettive e, al contempo, offre ampio spazio per un'eventuale riflessione critica.

#### **1.4 Temi ricorrenti della distopia nella narrativa**

È importante specificare che la distopia non si limita a rappresentare il caos o una rovina apocalittica. Contrariamente, spesso raffigura società meticolosamente organizzate e governate da sistemi di controllo estremamente rigidi. Infatti, come sostengono Baccolini & Moylan: “the dystopian text usually begins directly in the terrible new world” dove “the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society” [2003: 5]. Questi mondi narrativi appaiono credibili perché sono tecnologicamente avanzati e, dunque, fiorenti grazie all'ideologia che promuovono, nonostante siano profondamente disumanizzanti: il miglioramento che le narrazioni vantano svanisce completamente.

The dystopian imagination has served as a prophetic vehicle [...] for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could [...] turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside [*ib.*: 1-2].

L'immaginazione distopica, quindi, mira a conoscere qual è il costo della stabilità a cui aspirano le utopie, e si domanda se l'armonia sociale conseguita attraverso meccanismi di sorveglianza, censura e regolamentazione biopolitica possa essere considerata, nel lungo periodo, un risultato legittimo e sostenibile.

Ogni racconto distopico ha un obiettivo preciso, che varia a seconda dell'autore e del contesto storico. Per comprendere quest'affermazione occorre servirsi delle categorie e della successiva tabella proposte da Moylan:

1. Oppressione politica, sia fascista che socialista.
2. Capitalismo che tiene sotto controllo il caos naturale dell'essere umano.
3. Vita quotidiana distorta e resa terrificante.
4. Tendenza all'anti-utopia: si manifesta la volontà dell'autore di fare riflettere il lettore.
5. Nascita di speranza e di forme di resistenza, poste in chiave semi-utopica.
6. Negoziazione tra il protagonista attivo e quello passivo.
7. Classico conflitto con lo stato autoritario.
8. Creazione di "new maps of hell"<sup>15</sup>: denuncia del sistema capitalista in costante crescita.
9. Enfattizzazione ironica e quasi parodica dell'ambiguità presente nei testi di narrativa moderna e postmoderna [2000].

| <i>Historical Antinomies</i> |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| <b>Utopia</b>                | <b>Anti-Utopia</b>            |
| (historical)                 | (universal)                   |
| (novum <sup>16</sup> )       | (pseudo-novum)                |
| <i>Literary Forms</i>        |                               |
| <b>utopia/eutopia</b>        | <b>anti-utopia</b>            |
| (radical hope)               | (cynicism, despair)           |
| <b>dystopia</b>              | <b>pseudo-dystopia</b>        |
| (militant pessimism)         | (resigned pessimism)          |
| (epic, open)                 | (myth, closed)                |
| <b>critical dystopia</b>     | <b>anti-critical dystopia</b> |

Tabella 1 – tratta da *ib.*: 195<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Si riprende il titolo del testo di Kingsley Amis del 1960 (si vedano le opere citate).

<sup>16</sup> Per *novum* si intende ciò che Darko Suvin definisce "a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality" [2010: 68].

<sup>17</sup> Corsivo e grassetto originali.

Questa tabella è di grande aiuto per comprendere la struttura narrativa della distopia. Le distopie inclini all'apertura mantengono uno spazio di conflitto dinamico e dunque la possibilità di un'eventuale trasformazione; al contrario, le anti-utopie o pseudo-distopie dalla struttura chiusa neutralizzano il conflitto e negano le alternative. Ad esempio, *1984* è una distopia chiusa: il conflitto tra il protagonista e il sistema si risolve nella totale sconfitta di Winston, escludendo ogni possibilità di resistenza e rendendo il testo di Orwell quasi mitico, statico e totalizzante.

*Il racconto dell'ancella* (1985) è un testo fondamentale per approfondire invece questa sfida alla distopia classica a cui Moylan accenna nella tabella, poiché si inserisce in modo ambiguo nel panorama narrativo distopico. L'opera di Atwood nasce dal contraccolpo socio-politico degli anni Ottanta, caratterizzato dalla brutale repressione governativa dei manifestanti, in un periodo di attivismo per l'emancipazione femminile e i diritti civili. L'occhio critico dell'autrice dipinge un fascismo che domina la società e la politica tramite la religione. Questo è lampante nei diari di Offred, la protagonista nel testo di Atwood che ricalca il ruolo dell'Ancella.

Tuttavia, l'autrice canadese, a differenza di Orwell, introduce anche una narrazione semi-utopica attraverso la resistenza delle Ancelle e del movimento *Mayday*, che offre una possibilità di cambiamento a chi vive a Gilead. A sostegno di questa visione, Baccolini sottolinea che “critical or open-ended dystopias are texts that maintain a utopian core at their center, a locus of hope that contributes to deconstructing tradition and reconstructing alternatives” [2000: 13].

Sia l'utopia che la distopia emergono dalle stesse cause ed entrambe cercano delle soluzioni, seppur in modo radicalmente diverso, come sostenuto da Claeys [2017]. D'altra parte, è opportuno, però, porre chiarezza sulla narrazione distopica e, per comprenderne meglio le accezioni riguardo al suo potenziale socio-politico e culturale, si riprendono le parole di Moylan:

- bisogna separare l'utopia come impulso in quanto tale, rispetto alle sue diverse sfumature (testi, teorie sociali, ecc.);
- è importante distinguere la narrazione utopica da quella anti-utopica;
- infine, guardare con occhio critico e semi-politico i testi di matrice utopica-pessimista (che non significa utopia negativa) e distinguerli da quelli completamente anti-utopici [2000].

#### ***1.4.1 Il controllo e la sorveglianza***

Una delle tematiche più persistenti nella letteratura distopica è quella del controllo.

L'ispezione costante si manifesta attraverso governi oligarchici e centralizzati, monopoli aziendali o sistemi algoritmici che regolano ogni aspetto della vita quotidiana [Altini, 2025]. In *1984*, la città di Londra descritta da Orwell è una società con a capo una forma di governo “in possesso della verità assoluta, che deve essere difesa [...] contro ogni tentativo di mutamento” [*ib.*: 73].

Uno degli obiettivi principali della distopia classica nei romanzi e, quasi sempre, oggetto di critica, è lo Stato, in qualsiasi modo esso venga rappresentato: Moylan sostiene che non si tratti mai di una visione bilanciata, ma di un estremo [2003]. La narrazione distopica è capace di diagnosticare i problemi nascosti all'occhio comune, identificando ingiustizie, manipolazioni ideologiche e disuguaglianze imposte dal sistema governante, sia esso uno stato liberale, conservatore o fittizio.

Dal punto di vista politico, la distopia interroga e critica il modo in cui il potere si concentra nell'autocrazia e come questo processo eroda lentamente le istituzioni democratiche fino a farle scomparire. Altini sottolinea che l'autocrazia “mira a mantenere l'equilibrio sociale negando la possibilità del cambiamento nell'assetto istituzionale: autoritaria è pertanto la forma di governo” [2025: 72-73]. Quest'affermazione (e, dunque, la distopia) vuole esibire il meccanismo attraverso cui i regimi, siano essi autoritari o apparentemente liberali, si affidino all'esclusione e alla discriminazione nella società, alla propaganda e alla normalizzazione di ciò che, dall'esterno, potrebbe essere considerato non morale, quindi ingiusto.

Ancora una volta si fa uso dell'esagerazione degli elementi negativi presenti nella società, una tecnica tipica del genere; la distopia invita chiunque ne venga in contatto a riflettere sulla libertà civile, sulla violenza di Stato e sulla fragilità del discorso pubblico. In tal modo, il genere letterario assume un'inclinazione quasi pedagogica, incoraggiando i lettori a essere vigili e consapevoli dei propri dintorni.

Allo Stato come regime si contrappone l'individuo. Nella distopia è raramente autonomo; al contrario, l'identità è formata e al contempo limitata da strutture esterne alla società che definiscono quali comportamenti siano permessi, quale lingua possa essere utilizzata e parlata, e persino cosa sia lecito pensare. A sostegno di questa affermazione, Moylan dichiara che il protagonista nella narrazione distopica si ritrova sempre a rimuginare su un ricordo preciso, che spesso sembra guardare avanti verso una realtà migliore e rovescia il racconto, fornendo delle prove che la vita non è sempre stata in quel modo, come invece obbligano a credere i totalitarismi al potere. Due chiari esempi sono il Selvaggio de *Il mondo nuovo* che, cresciuto nella riserva indiana, ha una conoscenza diversa da chi si trova nella città futuristica, e i flashback di Offred ne *Il racconto dell'ancella* [2000].

La sorveglianza svolge un ruolo pressoché centrale nella messa in atto del suddetto controllo, ed aumenta il timore che cresce tra i membri del popolo, una paura intrinseca ad ogni testo distopico e la cui origine si può trovare prevalentemente in *1984*, piuttosto che nel testo di Huxley [Jameson, 2005]. Sia essa rappresentata da telecamere onnipresenti, da condizionamento ideologico da parte del regime o da sistemi di tracciamento digitale, la sorveglianza è in grado di rivolgere la società in uno spazio invisibile e inesistente agli occhi superiori, in cui la privacy personale e ideologica o comunitaria sparisce totalmente.

#### ***1.4.2 L'oppressione e l'alienazione***

Se il controllo e la sorveglianza delineano il comportamento del potere, con rapporto di causa-effetto, l'oppressione e l'alienazione definiscono invece la condizione psicofisica degli individui.

Frequentemente, i personaggi si ritrovano ad essere isolati, sia da sé stessi che dagli altri, ad essere indifferenti a tutto ciò che accade nei loro dintorni e sono estraniati dai propri desideri, facendo raggiungere all'umanità un punto di non ritorno. Questi elementi portano i legami sociali a indebolirsi e venire usati come strumenti, spesso di ricatto, da parte del potere.

Facendo eco alle previsioni di Karl Marx del 1844, Horkheimer & Adorno offrono un'analisi della società dopo l'avvento dell'Organizzazione Scientifica del Lavoro:

the extreme disproportion between collective and individual eliminates tension, but the untroubled harmony between omnipotence and impotence is itself unmediated contradiction, the absolute antithesis of reconciliation [1947: 170].

Il lavoro eccessivo nella catena di montaggio provoca alienazione tra le persone e, dunque, l'utilizzo di una buona e autentica comunicazione è impossibile [Marx, 1844]. Riprendendo il taylorismo-fordismo dei primi del Novecento e dunque a sostegno del pensiero di Horkheimer & Adorno, Altini ricorda che in questi testi, “la vita dell'individuo è sempre più irrigidita dalla ferrea organizzazione del lavoro meccanico e sottoposta a orari inflessibili a causa del disciplinamento imposto dalla produzione in serie” [2025: 110].

Indi, la distopia mostra le conseguenze psicologiche in presenza di un sistema dominante, in chiave altamente drammatica, focalizzandosi sulla deflagrazione interiore dell'individuo e sulla repressione da parte delle istituzioni.

La distopia è così uno strumento molto potente della critica sociale. Invece di prevedere il futuro, rifrange il presente, rivelando le traiettorie latenti che quasi sempre portano una società a degenerare e ad autodistruggersi [Sargent, 1994].

## CAPITOLO 2

### Forme della distopia audiovisiva contemporanea

Dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century. A hundred years of exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine, ecocide, depression, debt, and the steady depletion of humanity through the buying and selling of everyday life provided more than enough fertile ground for this fictive underside of the utopian imagination [Moylan, 2000: xi].

La letteratura filosofico-distopica ha costituito nell'era moderna una modalità privilegiata di pensiero critico. Allo stesso modo, il cinema e la televisione rappresentano lo spazio in cui le ansie generate da codesta narrativa acquisiscono maggiore visibilità collettiva [Altini, 2025]: è la cultura delle masse, sempre in cerca di una risposta alla loro miseria.

La cornice di quest'affermazione si fonda sul principio dell'*estraniamiento cognitivo* elaborato da Darko Suvin, secondo cui la fantascienza costruisce mondi alternativi in grado di produrre una distanza critica rispetto al presente [1979]. Su questa impostazione teorica si collocano sia Fredric Jameson, che categorizza l'utopia e la distopia come filoni appartenenti alla tradizione fantascientifica [2005], sia Carlo Altini, che interpreta questi immaginari come strumenti attraverso i quali le società contemporanee rispecchiano le proprie inquietudini, sia politiche che culturali. L'autore, infatti, sostiene che “gli umani non possono vivere senza una dimensione immaginativa che rinvia *al di là* del presente” [2025: 17]<sup>1</sup>.

Questo capitolo sostiene che la distopia audiovisiva contemporanea non costituisce un genere unitario, bensì un campo differenziato attraverso cui il cinema e la serialità mettono in forma le principali paure politiche, tecnologiche, ecologiche e biopolitiche del presente.

---

<sup>1</sup> Corsivo originale.

## 2.1 Dalla letteratura al cinema: come la fantascienza si è evoluta ed espansa

Facendo una breve analisi del genere, è importante riconoscere che la fantascienza deriva dalle storie d'avventura e di mistero dei secoli passati, come *Robinson Crusoe* (1719), *I viaggi di Gulliver* (1726) e *Frankenstein* (1818), scritte prevalentemente per la gioventù dell'epoca.

Come analizzato nel Capitolo 1 dell'elaborato<sup>2</sup>, si ricorda che per 'Illuminismo' si intende il movimento culturale che dalla metà del XVIII secolo si diffonde dalla Francia al resto d'Europa, fondato sulla fiducia nella ragione umana, nella scienza e nel progresso. Nasce la figura dell'intellettuale al servizio dell'umanità: i *philosophes* intendono influenzare la politica, i costumi e i valori della società, promuovendo una cultura aperta a tutti. L'istruzione assume così una funzione pubblica e la conoscenza non è più considerata un privilegio elitario. In questo contesto si guarda con ottimismo alle innovazioni tecniche e scientifiche, tra cui la stampa.

Per avvicinare alla conoscenza un pubblico più ampio, fioriscono nuovi generi letterari in prosa, come il romanzo, il quotidiano, i saggi e i pamphlet. Grazie alla stampa e alla letteratura divulgativa, la società illuminata si fonda su libere discussioni e su un linguaggio chiaro, rivolto all'utile sociale. In Inghilterra, nella prima metà del Settecento, si afferma il *novel*, caratterizzato da intrecci realistici, ambientazioni contemporanee e personaggi appartenenti a una realtà sociale riconoscibile. Il nuovo genere, dunque, si distingue per l'attenzione alla caratterizzazione psicologica dei personaggi e all'analisi della società borghese.

Tra i principali autori emerge Daniel Defoe, autore di *Robinson Crusoe* (1719) e fondatore del periodico *The Review*. Il romanzo, ispirato alla vicenda reale di Alexander Selkirk, racconta la storia di un naufrago che, grazie alla propria ingegnosa operosità e allo spirito del *self-made man*, ricrea sull'isola una dimensione di società civile e borghese. Attraverso l'avventura e l'ambientazione esotica, Defoe propone il modello dell'eroe borghese che supera la natura selvaggia grazie al pragmatismo e all'iniziativa individuale.

Di segno diverso è l'opera di Jonathan Swift, autore de *I viaggi di Gulliver* (1726). Tramite il racconto fantastico delle vicissitudini di Lemuel Gulliver tra popoli immaginari come i Lillipuziani e gli abitanti di Brobdingnag, Swift sviluppa una critica ai valori della società inglese contemporanea. Facendo quasi eco all'opera platonica del IV secolo a.C. e a *Utopia* (1516) di Thomas More, solo

---

<sup>2</sup> Vedere sopra.

nella comunità dei cavalli sapienti, che vivono secondo natura e ragione, il protagonista scopre una società perfetta e pacifica. Grazie a questa materia fantastica emerge così una riflessione critica sulla civiltà occidentale che anticipa alcuni temi che verranno successivamente ripresi dalla narrativa distopica moderna: un esempio è *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous Huxley, un'opera che, nonostante venga presentata come utopia del mondo perfetto, è in realtà una distopia che critica la società contemporanea all'autore [Crisafulli & Elam, 2009].

A fare da tramite tra il pensiero illuminista e le trasformazioni che accompagneranno la rivoluzione industriale ottocentesca si colloca *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley. L'opera nasce nel contesto storico precedentemente descritto, caratterizzato da una fiducia radicale nelle possibilità della scienza, ma al contempo dall'emergere di inquietudini riguardo ai limiti dell'essere umano [Seymour, 2002]. Il romanzo presenta elementi tipici della narrativa gotica allora molto diffusa – atmosfere cupe, paesaggi sublimi, suspense e un costante senso del mistero – che si intrecciano con riferimenti a dibattiti scientifici contemporanei all'autrice, come sostenuto nel 1994 da Keith Booker: “nineteenth-century scientific discoveries [...] were suggesting strict limits on the Enlightenment notion of unlimited progress” [6]. La figura di Victor Frankenstein incarna così l'ambizione dello scienziato moderno, che tenta di superare i confini naturali della vita e della morte attraverso la ragione [Smith, 2016].

Lo scritto si distingue per la capacità di trasformare una questione scientifica in un problema etico e filosofico. Piuttosto che celebrare il progresso, Shelley ne evidenzia le possibili conseguenze impreviste. La Creatura non è un mostro, ma il frutto dell'incapacità di Frankenstein di assumersi le proprie responsabilità. In questo modo, il romanzo anticipa una delle questioni centrali della modernità: il divario tra l'abilità tecnica dell'uomo e la sua capacità di gestirne gli effetti. La conoscenza scientifica emerge come una forza potenzialmente benefica, ma anche pericolosa, soprattutto se perseguita senza un'adeguata riflessione etica [Turney, 1998].

*Frankenstein* viene sovente considerato un testo esemplare per la tradizione della fantascienza. Molte delle ansie che attraversano il romanzo risultano, infatti, sorprendentemente attuali:

- il timore che la tecnologia sfugga al controllo dei suoi creatori;
- la sostituzione dell'uomo da parte delle proprie invenzioni<sup>3</sup>;

---

<sup>3</sup> Un tema che verrà ripreso più e più volte nei film fantascientifici di matrice distopica, come *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

- la manipolazione della vita attraverso la scienza;
- il rischio di conseguenze impreviste generate dall'innovazione.

Questi temi, che sono ora associati all'ingegneria genetica, alle biotecnologie e all'intelligenza artificiale, trovano nell'opera di Shelley una formulazione narrativa primordiale. Come osserva la critica contemporanea, *Frankenstein* non è solo una riflessione sul progresso scientifico, ma allo stesso tempo è un modello interpretativo delle paure che accompagnano ancora oggi il rapporto tra umanità e tecnica, rendendolo dunque un precursore delle successive narrazioni distopiche e fantascientifiche [Fukuyama, 2003].

Dai testi citati, scritti in quell'epoca, grazie allo sviluppo del cinema con la *Golden Age* hollywoodiana e alla *Nouvelle Vague* francese, il genere fantascientifico è entrato nel mondo delle masse, diventando contro culturale, come sostenuto da Raffaella Baccolini [2000]. L'autrice delinea infatti che la lentezza con cui questa categoria di film si è affermata in quanto tale è stata causata da un lungo dibattito sulla “question whether science fiction should be considered an autonomous, independent genre or a derivative subgenre” [*ib.*: 14].

Occorre tenere in considerazione che Vivian Sobchack ha dato il contributo più importante in merito all'argomento, con il suo testo *Screening Space: The American Science Fiction Film* del 1987. Secondo la critica americana, i film di fantascienza sono fortemente ambiziosi, poiché provano a raggiungere “our expectations by using the magic of design and special effects cinematography to show us things which do not exist” [91]. È un'affermazione pungente, che spiega a tutti gli effetti la metodologia adottata dai film fantascientifici. Chiaramente, “seeing a spaceship on the screen signals the viewer that he is watching a film which does not take place in the present” [68], ma al contempo queste pellicole fanno rimanere lo spettatore *down to earth* piuttosto che farlo viaggiare verso altri mondi, narrativa inerente, invece, ai fantasy. Non sono dunque narrazioni che mirano a estraniare attraverso la trascendenza dei “limits of human knowledge and imagination” [103], bensì a riflettere sul presente.

## 2.2 Elsewhere: go where others haven't<sup>4</sup>

Il genere *sci-fi* (dall'inglese *science fiction*) focalizza il suo scopo nel provocare piacere nello spettatore, il quale vede una distorsione della realtà, in cui l'uomo moderno tenta di portare a termine un'impresa alquanto ambiziosa e ne affronta le conseguenze, per quanto amare esse siano [Moylan, 2000]. A differenza del comune pensiero, la fantascienza “does not necessarily mean a debilitating escape *from* reality because it can also lead to an empowering escape *to* a very different way of thinking about, and possibly of being in, the world” [*ib.*: xvii]<sup>5</sup>.

Se Tom Moylan si concentra sulla funzione critica e politica del genere, i successivi studi sul cinema hanno approfondito il modo in cui tali aspetti vengono trasposti sullo schermo. In questa direzione, come già accennato, si colloca Sobchack, che analizza la specificità del linguaggio audiovisivo *sci-fi* e il ruolo che le immagini hanno nella costruzione di questa ‘alterità’, delineando una delle caratteristiche fondamentali per la definizione del genere, ovvero “man and his relationship to the physical environment which surrounds him” [1987: 103]. Questa riflessione viene conseguentemente sviluppata da Jay P. Telotte, che pone maggiore enfasi sulle convenzioni narrative e iconografiche del cinema fantascientifico, evidenziando dunque il rapporto tra l'immaginazione futuristica e la riconoscibilità del presente nelle immagini proposte. L'autore infatti sostiene che in ogni film del genere esiste una “iconography that immediately asserts a kind of identity and one with which the average filmgoer is usually quite familiar” [2001: 4].

Trovandosi nell'intersezione tra immaginazione e critica, l'intento del genere fantascientifico è quindi quello di costruire dei mondi alternativi, spesso governati da condizioni tecnologiche, biologiche e temporali modificate alla radice, per mettere alla prova la veridicità del presente circostante [Russ, 1995; Redmond, 2007; Altini, 2025]. Per riprendere le parole di Telotte, la fantascienza si pone l'obiettivo di “extrapolating the known in order to explain the unknown” [2001: 3], ma allo stesso tempo vuole lasciare spazio al lettore o allo spettatore di immaginare le possibilità di sopravvivenza in questi ‘altrove’:

whether one traces sf from the amazing voyages of the early modern period, the utopian narration of the sixteenth century, the scientific romances of the nineteenth century, the science fictional novels of imperial

---

<sup>4</sup> Testo preso da Moylan, 2000: 5.

<sup>5</sup> Corsivo originale.

Britain, or the pulp stories and paperbacks of the neo-imperial United States<sup>6</sup>, this fictive practice has the formal potential to re-vision the world in ways that generate pleasurable, probing, and potentially subversive responses in its readers [Moylan, 2000: 4].

Come accennato nell'introduzione al capitolo con l'estraniamento cognitivo di Suvin<sup>7</sup>, lo scopo del testo fantascientifico non è quindi prevedere il futuro in senso stretto, bensì dissociare il lettore dalla propria realtà [Fitting, 2010], talvolta proiettandolo in orizzonti cupi e difficili da comprendere [Claeys, 2017]. Secondo Telotte, "the science fiction film [...] has to negotiate between these two potentials: its capacity for limitless vision and experience, [...] and the possibility for helping to foster such distance and alienation" [2001: 30].

Dato che stravolge le strutture che l'essere umano considera familiari e le pone in contesti alterati [Sobchack, 1987], la fantascienza (sia in ambito letterario che cinematografico) rende visibili tutti i dettagli ideologici che, seppur considerati ordinari perché facenti parte della vita quotidiana, se visti sotto l'occhio critico di autori o registi *sci-fi* si trasformano in elementi anomali, al punto tale da venire interpretati come 'sublimi', nel senso romantico del termine [Moylan, 2000]. Come sostiene l'autore: "the world created by the sf author has its own systemic rules insofar as it is a fully working version of an alternative reality" con l'intenzione di entrare in una "dialectical negotiation of the historical tension between what was, what is, and what is coming to be" [*ib.*: 6 e 25].

Pur partendo da prospettive diverse, questi studiosi condividono l'idea che la fantascienza non è una semplice evasione dalla realtà, bensì una forma di riflessione critica sul presente. Per quanto questi vari 'altrove' possano essere diversi dalle aspettative, gli autori o i registi fantascientifici hanno cercato vie d'uscita specifiche dalla realtà, portando con sé i lettori o gli spettatori.

Nei decenni, il fantascientifico ha cambiato radicalmente il punto di vista della propria narrazione.

Secondo Sobchack, tale trasformazione è avvenuta perché "after Hiroshima, SF writers were neither as optimistic about nor as unafraid of science as they had previously been, and their stories and novels reflected their age and anxiety" [1987: 21]. Le narrazioni fantascientifiche iniziano così a riflettere le paure del proprio tempo, cambiando il significato dell'innovazione tecnologica da promessa di emancipazione a possibile fonte di minaccia.

---

<sup>6</sup> Ci si riferisce ai libri che esplorano la nuova identità americana dopo il crollo dell'URSS, per citarne alcuni: *American Psycho* (Ellis, B.E., 1991), *Underworld* (DeLillo, D., 1997) e *La Strada* (McCarthy, C., 2006).

<sup>7</sup> Vedere sopra.

Facendo riferimento, di conseguenza, a ciò che si è analizzato in precedenza, una narrazione come quella di *Frankenstein*, se riproposta sotto questo punto di vista, non sarà più quindi intimidante come all'epoca, ma si rivelerà un puro specchio della realtà. Mentre l'essere umano è al sicuro, a casa propria o davanti a uno schermo di un multisala, è costretto a trovarsi proiettato in una situazione di disagio estremo, prevalentemente psicologico, che però è in grado di far vivere allo spettatore l'emozione della meraviglia e dello sbigottimento in maniera assoluta [Moylan, 2000].

Come anche ricorda Telotte, che definisce il genere "one of our most flexible popular genres" [2001: 10], ne viene sovente evidenziata la capacità di adattarsi ai mutamenti culturali e alle inquietudini delle diverse epoche. Questa flessibilità si manifesta in modo particolare poiché, come osserva Barry Keith Grant, dall'enfasi sulla meraviglia proposta dalla letteratura del genere, la cinematografia ha dato maggiore importanza a ciò che suscita la mistificazione generata da queste pellicole [2007].

In questo campo in continua espansione, la distopia costituisce una delle sue sfaccettature più argute dal punto di vista politico e più rigorose da quello filosofico.

Mentre la scienza classica spesso pone in primo piano l'esplorazione, la scoperta e l'estensione della possibilità umana, la narrazione distopica indirizza l'attenzione verso il contenimento, la normalizzazione e il declino del sistema nel suo insieme. Moylan sottolinea che la questione centrale si sposta dall'aspirazione a un mondo migliore alla perdita di tutto quello che permette una vita 'normale' sotto ogni aspetto [2000].

Su questa base si inserisce anche la riflessione di Peter Fitting, secondo cui l'ambientazione in un futuro distopico permette di dare forma alle ansie collettive del presente:

this device of setting events in a dystopian future feeds on collective anxieties [...] without attempting to elucidate or understand them and without offering collective solutions or political strategies for dealing with them [2003: 156].

Non si tratta più di ciò che l'umanità può conquistare o inventare, ma di quali rischi si corrono se ci si arrende al fato: si perde l'autonomia, la memoria storica, si distrugge l'equilibrio ecologico e si guarda al futuro solo attraverso la riproduzione generazionale. Telotte sviluppa questa prospettiva

applicandola al cinema di fantascienza e osservando come le diverse configurazioni narrative della distopia possano effettivamente porre questioni sulla contemporaneità:

those films seem to mark off specific areas for certain questions that are particularly important to contemporary technoculture: through robotic images, questions about the nature of the self; through apocalyptic scenarios, about the fragility of human existence; through virtual-reality systems, about the construction of culture; through genetic exploration, about the nature of gender [2001: 34].

Come infatti sostiene Sean Redmond, “there is much science fiction that is haunted by dystopian sentiments and apocalyptic scenarios” [2007: 38], a dimostrazione del forte legame tra speculazione sul futuro e rappresentazione delle paure collettive.

Passando dalla definizione teoretica alla trasposizione audiovisiva sullo schermo, la distopia cessa di essere soltanto un concetto e si trasforma in qualcosa di quasi atmosferico e sensoriale: si materializza nell’architettura, nelle colonne sonore e nei corpi. I paragrafi a seguire, dunque, prevedono di fare un’analisi dettagliata della distopia in tutte le forme in cui si è sviluppata, proponendo una tassonomia o una rassegna, in base all’intensità e alla profondità dell’inquietudine che suscita nell’uomo. A tal proposito, si definirà il genere distopico nel cinema e nella televisione secondo la gravità proposta:

- distopie del controllo e della sorveglianza;
- distopie tecnologiche e algoritmiche;
- distopie ecologiche e post-apocalittiche;
- distopie sociali e identitarie;
- distopie biopolitiche e del corpo.

Attraverso questa ‘mappa’ di graduale evoluzione dell’ansia – da disagio etico, legato ai conflitti morali e sociali, come ne *L’uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138*, George Lucas, 1971), a una destabilizzazione ontologica, che mette in crisi l’identità e la natura dell’essere umano, ad esempio *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), fino a una forma di estinzione metafisica, in cui viene meno qualsiasi certezza sul significato dell’esistenza, il cui nucleo si presenta nel romanzo *Il racconto dell’ancella* di Margaret Atwood del 1985 e nel successivo adattamento televisivo del 2017-2025 – è possibile comprendere la distopia in modo più preciso rispetto alla comune concezione di ‘genere monolitico’: si tratta di uno spettro dinamico, attraverso cui la cultura contemporanea negozia con le proprie paure più profonde.

## 2.3 Distopie del controllo e della sorveglianza

Le distopie sulla sorveglianza descrivono mondi in cui la realtà stessa è manipolata, riscritta o monitorata da un algoritmo. L'inquietudine è cognitiva e politica: il pubblico deve affrontare la perdita della verità, della privacy e della memoria storica collettiva.

È fondamentale fare una riflessione sulla sorveglianza che, sotto un punto di vista critico-filosofico, può essere collocata all'interno della teoria della modernità sviluppata da Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, secondo cui le società avanzate tendono a trasformare gli individui in soggetti conformi alle esigenze del sistema. Infatti, nei prodotti audiovisivi appartenenti a questa categoria, si evidenzia come la “conscience is deprived of objects, since individuals’ responsibility for themselves and their dependents is replaced [...] by their mere performance for the apparatus” [1947: 164].

Queste distopie raffigurano società che appaiono stabili, efficienti e talvolta prosperose e fertili. L'armonia sociale si ottiene tramite il conformismo, la regolamentazione farmacologica, la soppressione emotiva e l'eliminazione totale dei conflitti politici, tutte caratteristiche che successivamente possono trasformarsi in dissidi interni e disastrosi tra persone con ideologie diverse ma costrette a convivere per il ‘bene superiore’. Riprendendo la prospettiva di Horkheimer & Adorno, Altini osserva come molte narrazioni distopiche contemporanee rappresentino forme di controllo sempre più pervasive e interiorizzate. Si tratta di riproporre “l'immagine di un mondo gestito tecnocraticamente, con esseri umani programmati biologicamente in vista della funzione che devono svolgere in una società gerarchica” [2025: 72].

Sul piano cinematografico, invece, Telotte dimostra come tali dinamiche vengano tradotte attraverso ambientazioni, tecnologie e dispositivi che rendono tangibile la perdita dell'autonomia individuale, sostenendo che “these films [...] reflect the technology that makes them possible” [2001: 25].

L'angoscia generata è dunque sostanzialmente etica e filosofica: gli spettatori sono invitati a farsi domande su quanto sia degno per l'essere umano desiderare un benessere comune e duraturo, seppur privo di libertà.

Un esempio paradigmatico nel cinema hollywoodiano, e il primo in questo filone, è il film di George Lucas, *L'uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138*, 1971), che Telotte descrive come “a story of the struggle for freedom and of individual triumph” [2001: 128].

La pellicola immagina una società completamente regolata dalla tecnologia e dal controllo istituzionale: Gregory Claeys la definisce un mondo in cui “android police and emotion-suppressing drugs dominate the population” [2017: 459], mentre Michael Ryan & Douglas Kellner ne sottolineano l'inerenza al tema della tecnofobia [2007]. Risultando quasi una perfetta mescolanza tra i temi di *Il mondo nuovo* e di *1984*, è dunque una società governata da psicofarmaci, sotto osservazione costante, in cui il comportamento è standardizzato per tutti, ma sempre controllato da norme rigide. In questa prospettiva, Redmond osserva che i desideri sono resi neutri attraverso la chimica delle medicine, e il linguaggio può essere usato solo come mezzo di scambio tra le persone, viene quindi ridotto alla sua funzione primordiale [2007]. Il sistema non si affida alla brutalità, ma al contrario opera attraverso una condiscendenza reciproca tra superiori e sottomessi, nonostante, secondo le parole di Telotte, riveli una “variety of class, racial, and economic tensions that characterize life in late-industrial capitalist society” [2001: 129].

Telotte interpreta infatti il film di Lucas come il prototipo di distopia in ambito cinematografico, perché dimostra come la razionalità apparentemente posseduta dalle infrastrutture della società sia in realtà una maschera del controllo [2001]. Ryan & Kellner, invece, mostrano come tale controllo venga iscritto direttamente negli spazi e nelle infrastrutture della società rappresentata: l'architettura del film sembra riflettere la mancanza di *boundaries* tra le personalità dei protagonisti [2007]. Su questo aspetto si concentra anche Sobchack, che definisce la composizione scenografica come “alien and disquieting” [1987: 97]. Secondo la studiosa, il regista statunitense fa uso di un design particolare, che disloca il comune concetto di ‘forma’ e lo destabilizza, rovesciando “our ordinary awareness of size, dimension, and perspective” [*ib.*], e richiamando quasi un mondo proveniente dall'arte stessa, “that it could not exist except in a frame” [*ib.*: 98].

Attraverso questa combinazione di critica sociale e sperimentazione visiva, si può dedurre che il film pionieristico di Lucas sia uno dei modelli fondativi della distopia cinematografica contemporanea. Ancora, Sobchack lo interpreta come un “outcome of a culture dependent upon the media for the interpretation and containment of experience” [*ib.*: 196], mentre l'analisi di Telotte mostra come la pellicola incarni tale inquietudine e la trasformi, andando oltre il limite cinematografico e presentandosi come uno specchio della realtà americana degli anni '70 [2001].

Tralasciando l'adattamento originario del 1956, *Nel 2000 non sorge il sole* (1984), di Michael Anderson, *Orwell 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1984), diretto da Michael Radford e tratto dall'omonimo celebre romanzo, resta un ulteriore esempio fondante di questa categoria [Williams, 2007].

L'onnipresenza del Grande Fratello, il teleschermo e i vari Ministeri, che non agiscono secondo la loro denominazione, ma al contrario, (quello dell'Amore, ad esempio, è dove avvengono le principali torture), costruiscono un regime in cui la Storia e la Lingua, definita 'Neolingua' da Orwell, vengono sistematicamente alterate, rendendo "impossible to describe reality in ways other those congruent with the official ideology of Ingsoc" [Booker, 1994: 70]. La sorveglianza diventa totale, ma la sua dimensione più insidiosa consiste nell'introspezione psicologica: il cittadino è la polizia di sé stesso [Claeys, 2010; Williams, 2007]. Nel film, come nel testo, "la vita individuale sembra essere pietrificata in un'ossessiva ripetizione [...], generando un tipo umano che vive [...] estraniato dalla propria interiorità" [Altini, 2025: 111].

Nel film, la "corruption of the intelligentsia by the lust for power [...] remains the central and most compelling theme" [Claeys, 2010: 139], che originariamente nel libro fu concepita come il contesto adatto ai totalitarismi, diventa un modello che lentamente acquisisce una nuova e diversa rilevanza nell'era del capitalismo digitale.

"This awareness of always being watched helps to suppress individuality" [Booker, 1994: 79-80], a tal proposito, la deviazione del presente data dalla costante paura di essere osservati che questa narrazione incarna, può essere messa a confronto con il sistema algoritmico odierno, tanto da identificarsi nell'estrazione continua di dati personali che viviamo, unita a un continuo ed eccessivo monitoraggio che si traduce in pubblicità, post e inserzioni.

Non si tratta di un'ansia da apocalisse o post-apocalisse, perché la tonalità, in questo caso, è più strutturale: l'individuo teme che il concetto di democrazia venga lentamente eliminato da un'osservazione suprema e costante, che normalizza certi atteggiamenti e pensieri, più che con un taglio netto e ben visibile [Williams, 2007]. Ma il fatto che il cambiamento sia graduale fa sì che l'uomo si adatti più facilmente, anche se la modifica è negativa e disumanizzante. Ciò che accade è il principio della rana bollita indicato da Gregory Bateson:

if you can get a frog to sit quietly in a saucepan of cold water, and if you then raise the temperature of the water very slowly and smoothly so that there is no moment *marked* to be the moment at which the frog should jump, he will never jump. He will get boiled [1979: 91]<sup>8</sup>.

Oltre a quest'analogia, la storia assume un carattere simile a quello della teoria darwinista, in cui "è possibile trovare riparo solo adattandosi alla legge del più forte e alla lotta per l'esistenza" [Altini, 2025: 206]. I personaggi sono dunque passivi e si lasciano facilmente sottomettere dal sistema per mancanza di volontà rivoluzionaria, unita al timore delle conseguenze di azioni impulsive e rivoltose.

Ciò che rende questo film così particolare, è il fatto che "it hangs on to the legend not just of its text, but of its year" [Williams, 2007: 66]. Infatti, durante i titoli di coda, si specifica che le riprese sono state effettuate da aprile a luglio 1984, come ambientato da Orwell nel suo testo.

La persistente rilevanza di *1984* risiede nell'aver elaborato un modello interpretativo dei meccanismi di potere che continua a risultare utile per comprendere il presente [Booker, 1994]. Il romanzo e l'adattamento cinematografico di Radford mostrano infatti come la sorveglianza possa trasformarsi in una pratica interiorizzata nella quotidianità, influenzando i comportamenti, il linguaggio e la percezione della realtà. In questo senso, l'opera di Orwell costituisce ancora oggi una matrice culturale fondamentale per riflettere sui rapporti tra individuo e autorità, sui processi di adattamento alle strutture di controllo e sulle forme attraverso cui il potere viene accettato e riprodotto dai soggetti stessi.

## 2.4 Distopie tecnologiche e algoritmiche

Ryan & Kellner, nel loro saggio intitolato *Technophobia/Dystopia*, sottolineano che:

as the figure for artificial construction, technology represents the possibility that such discursive figures as 'nature' [...] might merely be constructs [...] designed to legitimate the inequality by positing a false ground of authority for unjust social actions [2007: 49].

---

<sup>8</sup> Corsivo originale.

Tenendo in considerazione questo punto di vista, dunque, altri tipi di distopia destabilizzano non solo le strutture sociali e ‘naturali’, ma anche l’ontologia intera che rende il soggetto umano in quanto tale, poiché dotato di una personalità propria.

All of its stories of created selves, of robots and androids practically indistinguishable from the human, even from very specific human beings, lead us back precisely to an inquiry into our very humanity and its place in the construction of a human world [Telotte, 2001: 15-16].

In questa situazione, la memoria, la coscienza e il libero arbitrio diventano categorie incerte per il futuro, proponendo una negazione che è al contempo un’accettazione di ciò che è spesso considerato estraneo [Sobchack, 1987]. Come ricorda l’autrice:

in a culture where nearly everyone is regularly alien-ated from a direct sense of self [...], when everyone is less conscious of existence than of its image, the once threatening SF ‘alien’ and Other become our familiars – our close relations, if not ourselves [*ib.*: 229].

L’inquietudine si fa intima e mette in crisi l’osservatore, poiché mira a toccare e sconvolgere il nucleo della definizione di ‘essere umano’. Come osserva Telotte, molte opere fantascientifiche pongono enfasi sull’intelligenza artificiale e sull’automaticità delle macchine robotiche [2001]. La minaccia non deriva più soltanto da un sistema politico oppressivo, ma dall’eventualità che le caratteristiche considerate umane possano essere replicate, sostituite o superate dalla tecnologia.

Questa centralità dell’individuo in quanto tale rappresenta, secondo Altini, uno degli elementi che distinguono la distopia moderna e contemporanea, la cui particolarità “risiede dunque nel suo sguardo radicalmente *individualistico*” [2025: 206]<sup>9</sup>. A differenza delle distopie classiche, il potere come controllo della collettività perde d’importanza e gli autori decidono di orientare queste narrazioni verso l’introspezione. I film in questione, che verranno nominati successivamente, poiché manovrati dalla paura della tecnologia, cambiano il senso originale di valori fondamentali come la famiglia o l’individualismo, negandoli e mostrandoli sotto un punto di vista pessimista e intimidante. Secondo Ryan & Kellner, la strategia retorica di queste distopie futuristiche consiste nel contrapporre categorie apparentemente inconciliabili, ed eliminare qualsiasi spazio intermedio: “to establish a

---

<sup>9</sup> Corsivo originale.

strong opposition between terms [...] that does not permit any intermediation. The elimination of the middle ground is an essential operation of this ideology” [2007: 49].

*Blade Runner* (1982) di Ridley Scott e il suo tardo sequel, *Blade Runner 2049* (2017) di Denis Villeneuve<sup>10</sup>, esplorano un mondo in cui la “manufactured virtual reality maintains a semblance of contemporary life in a future whose ‘actual’ landscapes attempted a visual summation of dystopian nightmares” [Stableford, 2010: 286], mostrando come la tecnologia, se non controllata, può sopraffare l’uomo [Telotte, 2001].

Si esplora il mondo del *cyberpunk*, ovvero una narrativa nata negli anni Ottanta che mette in scena cosa sarebbe successo se il “conservative turn of the decade began to be recognized in both the social structure and everyday life” [Baccolini & Moylan, 2003: 3]. Un esempio del genere sovraccitato è il testo *Neuromante* di William Gibson, pubblicato nel 1984. Nella distopica Chiba City, un hacker in bancarotta di nome Case si ritrova tagliato fuori dal *cyberspace*. La sua vita prende una svolta inaspettata quando Armitage, un ex militare autoritario, lo ingaggia per una missione ad alto rischio. Insieme a Molly Millions, una samurai di strada, Case si addentra in un mondo pericoloso fatto di intelligenza artificiale, spionaggio aziendale e realtà virtuale. Mentre si muovono in questo intricato labirinto di manipolazione, tecnologia e identità frammentate, Case e Molly devono affrontare sfide sempre più ardue per portare a termine il loro compito [Telotte, 2001]. Alla fine del 2026 verrà distribuito su Apple TV+ l’adattamento televisivo del testo di Gibson.

*Blade Runner* di Scott è un adattamento cinematografico del testo di Philip K. Dick, *Il cacciatore di androidi*, pubblicato nel 1968. Si tratta di una “post-Apocalypse science fiction dystopia which focuses on the spectrum and meaning of human/mechanical identity” [Claeys, 2017: 436].

Il film occupa una posizione centrale nella riflessione teorica sul postumano. Fredric Jameson interpreta il film come una rappresentazione delle trasformazioni culturali e tecnologiche della tarda modernità, sottolineando che segni “the passage from the classic or exotic alien to the representation of the alien other as the same, namely the android, whose differentiation from the earlier robot secures a necessarily humanoid form” [2005: 141]. D’altro canto, Sobchack ne analizza le strategie visive e la capacità di ridefinire il rapporto tra umano e artificiale, spiegando come i replicanti siano in grado di provare emozioni, desideri e di avere perfino dubbi esistenziali, il che sfida le definizioni antropocentriche dello stato proprio della persona in quanto tale. L’autrice sostiene che Scott utilizzi

---

<sup>10</sup> Il paragrafo si concentrerà principalmente sul primo film, del 1982, ma per dare un’idea generale si è deciso di nominare anche quello del 2017.

la scenografia come metodo di denuncia verso il presente circostante, dato che “an abundance of things to look at serves to inflate the value of the space that contains them, and [...] eroticizes and fetishizes material culture” [1987: 262].

Su questa linea si inserisce anche Alison Landsberg, che approfondisce il tema della ‘memoria protesica’ come elemento fondamentale nella costruzione dell’identità dei replicanti. Sono costruiti così dettagliatamente che quelli più avanzati, come Rachael (interpretata da Sean Young), non sanno di essere replicanti, ma credono di essere umani. Ciò che li espone è la “lack of memories” [2007: 244], che identifica il loro essere artificiali. Il modo in cui questi sono diventati completamente non-umani enfatizza come la loro memoria oscuri il limite tra l’identità autentica e quella costruita. Non è una memoria ‘umana’, ma si tratta di una memoria protesica, che Landsberg definisce “memories which do not come from a person’s lived experience in any strict sense. These are implanted memories” [239].

È una narrazione che si trova a metà tra l’eccesso di tecnologia e la sua assenza totale, veicolata dal timore che possa sovvertire l’essere umano. Come ricordano Ryan & Kellner, “the marrying of human and replicant undercuts the posing of nature as an opposite to a negative technological civilisation” [2007: 51]. Così facendo, *Blade Runner* riesce a sconvolgere l’ideologia comune per cui la tecnologia è qualcosa di pericoloso; al contrario, grazie alla sottotrama della storia d’amore tra il poliziotto Deckard (interpretato da Harrison Ford) e la replicante Rachael, offre una visione positiva per aiutare l’essere umano (scettico) a convivervi.

Qui, la distopia diventa un metodo per meditare su ciò che verrà dopo l’era dell’uomo: il post-umano, per così dire. È un caso specifico in cui la “war between organism and machine increasingly inclines to the preponderance of the latter, in genetic engineering and in the promotion of biology over physics as the prototypical science” [Jameson, 2005: 64]. Se la memoria può essere fabbricata in laboratorio e la coscienza modificata a livello eugenetico, l’individualità perde tutte le sue fondamenta metafisiche.

Lo spettatore è portato a confrontarsi con la possibilità che la soggettività stessa, che differenzia ogni singolo essere umano sulla Terra, sia programmabile al computer. A tal proposito, occorre ricordare che “*Blade Runner* successfully balances itself narratively and visually between the high-modern and the post-modern” [Sobchack, 1987: 278]<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Corsivo originale.

Una logica simile si trova in *Brave New World*, una serie televisiva che ha debuttato nel 2020 come adattamento del romanzo di Huxley citato in precedenza. In questo caso, il piacere è la forma principale di governo e di controllo delle persone, che sono “immobilized by their media satisfactions and spend their lives in what is called bed-ecstasy, artificially imbibing media pleasures” [*ib.*: 132].

Come nel libro, l'ingegneria genetica predetermina i ruoli nella società in base al genoma di cui si è dotati (*alpha*, *beta*, *epsilon*, ecc.), mentre la stimolazione costante negli individui tramite l'assunzione di *soma* li mantiene in un limbo che evita e previene il dissenso comune. La logica presente in questa narrazione, posta naturalmente con maggiore enfasi grazie alla sceneggiatura, è il chiaro esempio di “what one person considers an ideal dream might to another person seem a nightmare” [Booker, 1994: 3].

*Brave New World* rappresenta una forma di distopia edonistica o consensuale, nella quale il controllo sociale non viene esercitato attraverso la repressione e la violenza, ma tramite il piacere, il consumo e la soddisfazione immediata dei desideri. L'inquietudine che questa narrazione (e la serie) mette in scena deriva dalla possibilità che gli individui rinuncino spontaneamente alla propria libertà, in cambio del benessere e della stabilità. La paura centrale non è quindi quella della punizione come in *Orwell 1984*, bensì quella di una progressiva perdita dell'autonomia critica e della capacità di immaginare alternative all'ordine esistente.

A differenza delle distopie basate sulla paura, questo modello rimpiazza la coercizione con la seduzione verso una felicità infinita. Il disagio che ne risulta deriva da un paradosso filosofico: se la sofferenza viene eliminata a sacrificio dell'individualità, la società deve considerarsi oppressa?

## 2.5 Distopie ecologiche e post-apocalittiche

Il concetto della distopia e quello dell'ecologia sono profondamente legati, fin dall'epoca dell'antica Grecia, ma con maggiore attenzione durante il XIX secolo, quando John Stuart Mill li combina per la prima volta durante un discorso alla Camera dei Comuni [Stableford, 2010; Claeys, 2017].

Brian Stableford ricostruisce le origini di questo termine, osservando come le idee di utopia, distopia e natura si siano progressivamente unite fino a “redefine notions of eutopia (and hence of dystopia) and eventually necessitating the coinage of the term *ecotopia*” [2010: 271]<sup>12</sup>. Per gli ecotopisti, la natura non è semplicemente uno sfondo alle vicende umane, ma è un essere pensante

---

<sup>12</sup> Corsivo aggiunto.

che agisce sempre in modo perfetto. Claeys sviluppa ulteriormente questo concetto, poiché, dato il legame dell'uomo con la natura, qualsiasi pericolo che le si avvicina fa sì che le varie comunità di individui vogliano proteggerla [2017]. Per questo motivo, durante le guerre mondiali, specialmente negli Stati Uniti d'America, si è formato quel più comune sentimento d'inquietudine che oggi giorno viene denominato 'ecoansia', ossia un'angoscia relativa a un futuro del quale non si hanno visioni ottimiste, ma ci si preoccupa a livello globale per un'eventuale 'fine del mondo' [Stableford, 2010].

Le distopie ecologiche concentrano quindi l'inquietudine in uno spettro che varia dai sistemi politici di governo alla sopravvivenza del pianeta in generale. Raffigurano mondi sull'orlo del collasso totale, il cui degrado ambientale o le catastrofi inspiegabili minacciano la possibilità di continuare a vivere. Nelle distopie dell'ecocidio, "the historical development of the science has been haunted by the imagery of disaster and the festering anxieties that lie at the core of dystopian romance and satire" [*ib.*: 274-275]. Il focus è sulla mancanza di tempo: il futuro è troppo vicino per essere controllato o cambiato.

Se Stableford e Claeys descrivono le conseguenze narrative (e cinematografiche) della crisi ecologica, Horkheimer & Adorno ne offrono una più ampia interpretazione filosofica. Seppur antecedente ai pensieri più moderni, nella loro prospettiva, il rapporto tra essere umano e natura è dunque caratterizzato da una tensione irrisolta che porta l'umanità ad allontanarsi progressivamente dall'ambiente da cui dipende, nonostante l'obiettivo sia quello di preservare l'identità dell'uomo in quanto tale. Fondamentale per questo ragionamento è lo spazio, che viene definito come:

absolute alienation. Where the human seeks to resemble nature, at the same time it hardens itself against it. Protection as petrified terror is a form of camouflage. These numb human reactions are archaic patterns of self-preservation: the tribute life pays for its continued existence is adaptation to death [Horkheimer & Adorno, 1947: 148].

Tra le opere che meglio esprimono questa inquietudine dell'ecoansia si colloca *I figli degli uomini* (*Children of Men*, 2006) di Alfonso Cuarón, adattamento dal libro omonimo della scrittrice britannica P.D. James, pubblicato nel 1992.

L'infertilità globale rende l'umanità incapace di riprodursi. Claeys interpreta come la sceneggiatura mostri una radicale interruzione della continuità storica, poiché l'assenza di bambini trasforma il tempo in una stasi: senza un cambio generazionale, il futuro non è più un orizzonte collettivo. L'ordine sociale degrada in xenofobia, militarizzazione e sfiducia generalizzata, mentre le

persone sono “expelled at the age of sixty, the same age most face euthanasia. Suicides are common, and depression grips much of the population” [2017: 448].

Pur all'interno di questo scenario apparentemente senza via d'uscita, Altini richiama l'attenzione sul significato simbolico del finale, “nel quale la nave che raccoglie la giovane madre e il suo neonato porta il nome di *Domani*” [Altini, 2025: 161]<sup>13</sup>. Questa lettura permette di comprendere come la pellicola di Cuarón non si limiti a rappresentare il collasso, ma conservi una residua possibilità di speranza. L'ecoansia e il declino politico descritti da Claeys convergono, producendo un'atmosfera pre-apocalittica, delineata dall'esaurimento graduale più che da un'esplosione improvvisa. Per richiamare anche l'ideologia di Stableford, è importante ricordare che questo tipo di narrazione è in grado di articolare le paure contemporanee, causate anche dall'urbanizzazione estrema, dove “the eutopia of the few [is] built at the expense of the dystopia of the many” [2010: 275].

Occorre fare un breve accenno anche a *L'esercito delle 12 scimmie* (*12 Monkeys*, 1995) di Terry Gilliam, che rappresenta una variante interessante della distopia post-apocalittica.

In questa narrazione, il punto focale è un'epidemia globale causata da un virus che, negli anni Novanta, devasta l'umanità e costringe i sopravvissuti a nascondersi nel sottosuolo. La sceneggiatura è costruita attorno alla cornice dei viaggi temporali del protagonista, James Cole (interpretato da Bruce Willis), inviato nel passato con l'intento di raccogliere informazioni utili a comprendere l'origine del contagio. Tuttavia, la dislocazione del tempo non è configurata come strumento di salvezza, bensì come elemento che accentua il senso di fatalismo del film: gli eventi sembrano destinati a ripetersi, rendendo impossibile modificare il corso della storia [Kord, 2019]. L'elemento che più si dimostra da attenzionare è che questa pellicola, oltre ad aver trovato eco nella contemporaneità degli anni Ottanta e Novanta con l'epidemia di HIV, ha riacquisito rilevanza nella più recente e reale pandemia di COVID-19 [Oddi, 2019; Compton & Schultz-Hansen, 2023].

A differenza delle distopie precedentemente analizzate, sulla repressione politica o sul controllo tecnologico, *L'esercito delle 12 scimmie* mette in scena un'inquietudine legata alla vulnerabilità biologica dell'umanità. L'angoscia, in questo caso, non riguarda un regime totalitario, bensì l'incontrollabilità di un virus che distrugge le strutture sociali e deflagra le certezze scientifiche. La catastrofe, dunque, assume una dimensione esistenziale: il futuro non è solo compromesso dal presente, ma è già perduto, poiché rinchiuso in un ciclo temporale vizioso che impedisce qualsiasi

---

<sup>13</sup> Corsivo originale.

possibilità di cambiamento [Canavan, 2013]. Indi, l'opera di Gilliam può essere vista come distopia apocalittica e fatalistica, in cui la fine del mondo coincide con la dissoluzione dell'idea di progresso, come qualcosa di positivo, e con la scomparsa del futuro come orizzonte utopistico.

## 2.6 Distopie sociali e identitarie

Le distopie che si incentrano sulla disintegrazione sociale mettono in scena e fanno spettacolo dell'ineguaglianza come normale e accettata. La società è rigidamente frammentata in classi, zone o caste, e questa divisione è spesso giustificata da narrazioni che elogiano la meritocrazia di chi sta al potere, presentando il fulcro di questa alienazione come una 'necessità storica'. L'inquietudine è materiale, si può vedere e si può percepire: la fame, la povertà e la violenza non sono accidentali, ma fortemente volute dal sistema.

L'adattamento cinematografico di *The Hunger Games*, tratto dai romanzi di Suzanne Collins, rappresenta in modo emblematico molte delle caratteristiche centrali della distopia contemporanea audiovisiva.

Ambientata in un futuro post-catastrofico, la saga presenta il mondo di Panem come una società rigidamente gerarchica, divisa in distretti economicamente subordinati a Capitol City, centro del potere politico e mediatico. La violenza dei giochi annuali, in cui adolescenti vengono costretti a combattersi fino alla morte davanti alle telecamere, assume la forma di un rito collettivo spettacolarizzato, utilizzato dal regime sia come strumento di intrattenimento sia come mezzo di controllo sociale. La sofferenza dei tributi diventa così un evento mediatico consumato dall'élite, che assiste agli omicidi come a uno spettacolo televisivo, trasformando il dolore in intrattenimento.

In questo senso, la saga riflette una forte critica alla spettacolarizzazione della violenza nella cultura contemporanea e al rapporto tra media, consenso e potere. A sostegno di quest'affermazione, Booker sottolinea che “dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author's own, but it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally quite concrete and near-at-hand” [1994: 19].

L'eccesso di lusso e di beni disponibili a Capitol City contrasta nettamente con le condizioni di estrema povertà dei distretti periferici, rendendo la disuguaglianza sociale particolarmente esplicita e visivamente accentuata rispetto ad altre opere distopiche [Claeys, 2017]. Gli abitanti della capitale

vivono immersi nell'abbondanza, nella cura estrema del corpo e nel consumo esasperato, mentre i cittadini dei distretti marginali sopravvivono attraverso il lavoro forzato, la fame e la repressione militare. Questa opposizione non è soltanto economica, ma assume anche una dimensione morale e simbolica: il privilegio di pochi si fonda direttamente sullo sfruttamento della maggioranza.

Il disagio generato dalla visione del film deriva proprio dal fatto che tali dinamiche, pur appartenendo a una narrazione di finzione, risultano estremamente riconoscibili e vicine alla realtà contemporanea, caratterizzata da profonde disparità sociali, dalla concentrazione della ricchezza e dalla spettacolarizzazione della sofferenza nei media. Lo spettacolo della sopravvivenza diventa quindi una metafora del capitalismo neoliberale, che trasforma la competizione in una condizione permanente dell'esistenza e spinge gli individui a percepire la precarietà e il fallimento come responsabilità personali, anziché come conseguenze strutturali del sistema politico ed economico. In questo modo, *The Hunger Games* mette in scena una società in cui il controllo non avviene soltanto attraverso la forza, ma anche attraverso la normalizzazione della violenza, resa una forma di intrattenimento per le masse e la propaganda ad essa correlata, distribuita a livelli quasi pedagogici per istruire gli 'spettatori'.

Estremamente differente dalle distopie finora analizzate, questa saga può essere interpretata come una distopia neoliberale e mediatica, perché è incentrata sulla rappresentazione delle disuguaglianze economiche e sulla trasformazione della sofferenza in spettacolo [Pharr & Clark, 2012; Claeys, 2017]. L'inquietudine che viene messa in scena non deriva principalmente dalla paura della sorveglianza totale o della manipolazione biologica, come nel film di Lucas del 1971 o ne *Il racconto dell'ancella* del 1985, che verrà analizzato a seguire, bensì dalla percezione di una società in cui la competizione, la precarietà e l'esclusione sociale vengono normalizzate e presentate come condizioni inevitabili dell'esistenza.

I vari film della saga esprimono il timore che i media possano non solo rappresentare la realtà, ma contribuire a legittimare rapporti di potere ingiusti, rendendo la violenza e il dolore in forme di intrattenimento collettivo. La distopia ideata da Suzanne Collins dimostra una delle principali ansie della contemporaneità: la possibilità che profonde disuguaglianze sociali vengano accettate come normali attraverso i meccanismi dello spettacolo e del consumo mediatico.

## 2.7 Distopie biopolitiche e del corpo

Le distopie più radicali affrontano il tema della fine della riproduzione e dell'uso del corpo come strumento: “science fiction [...] envisages a new, revised body as a direct outcome of the advance of science” [Doane, 2007: 182]. L'inquietudine, dunque, arriva ai livelli essenziali e metafisici della coscienza umana: se la vita non può rinnovarsi, l'umanità deve fare i conti con l'estinzione, non come mero spettacolo per i più ricchi, bensì come il fine inevitabile e collettivo.

*Il racconto dell'ancella*, pubblicato nel 1985 da Margaret Atwood, e il successivo adattamento cinematografico del 1990, nonché l'omonima serie televisiva del 2017 (terminata nel 2025), presentano la fertilità come un campo di battaglia politico.

La posizione dell'autrice rispetto al tema della fantascienza è ambivalente. Si considera che Atwood “has resisted the ghetto of science fiction” [Howells, 2006b: 162], preferendo interpretare il proprio romanzo come una proiezione di tendenze già presenti nella realtà a lei contemporanea. Ciò nonostante, la critica vuole collocare questa distopia all'interno del filone, poiché l'opera utilizza gli strumenti tipici della fantascienza per riflettere sui più delicati rapporti tra potere, corpo e identità. A tal proposito, l'osservazione di Telotte, “science fiction [...] has provided a fertile ground for exploring a genre dynamic in which [...] men *do* while women *watch* appreciatively” [2001: 49]<sup>14</sup>, risulta particolarmente utile per interpretare il romanzo e gli adattamenti ad esso dedicati.

La trama è prevalentemente quella di una donna intenta a sopravvivere in un “oppressive, authoritarian regime, created by religious fundamentalists” [Bazin, 1991: 117], che Atwood ambienta in quella che era la città statunitense di Cambridge, in Massachusetts [Staines, 2006].

Gli studiosi hanno interpretato questo testo da prospettive differenti ma complementari. Booker colloca l'opera all'interno della tradizione distopica novecentesca, evidenziandone la funzione di critica politica, sostenendo che lo scritto “reacts to the growing political power of the American religious right in the 1980s” [1994: 162]. Su questa base, Pilar Somacarrera aggiunge che si esplorano “the consequences which ignoring acts of political expression can have” [2006: 52], concentrando dunque l'attenzione sulle conseguenze di questa apatia politica e della rinuncia alla partecipazione, fondamentale per una corretta democrazia. D'altra parte, Amin Malak mette in evidenza il ruolo del fondamentalismo religioso che ha contribuito alla nascita di Gilead,

---

<sup>14</sup> Corsivo originale.

sottolineando come Atwood mostri la “indignity and terror of living under a futuristic regime controlled by Christian fundamentalists” [2021: 9].

Secondo David Staines, il regime di Gilead rappresenta una “constricted re-creation of Puritan New England” [2006: 21]. Questa base teocratica fa sì che si sviluppi un sistema di controllo che coinvolge direttamente il corpo femminile. Baccolini, Somacarrera e Malak, infatti, evidenziano come le Ancelle siano di proprietà altrui, usate come strumenti a servizio della comunità [2000; 2006; 2021], mentre Booker sottolinea come il matrimonio sia soltanto a scopo riproduttivo per l'élite al potere [1994]. In tal modo, Atwood costruisce uno stato ipocrita e paradossale che, come ancora osserva Malak, “in theory claims to be founded on Christian principles, yet in practice miserably lacks spirituality and benevolence” [2021: 9].

Atwood crea questa comunità con meticolosità, mostrando sin dall'inizio la gerarchia di potere all'interno di Gilead. Infatti, come ricorda anche Redmond, “hierarchies of power and control are marshalled out of one's spatial positioning so that where you live [...] how you live [...] and who you live with or next to is a key determinant of your social position, racial and class background” [2007: 77].

Fin dalle prime pagine si percepisce la rigidità della comunità, che ha diviso tutte le donne in ruoli specifici:

- Mogli: le padrone di casa, spose dei Comandanti;
- Marte: dedicate alle faccende domestiche;
- Ancelle: schiave sessuali;
- Economogli: coloro che, essendo di basso rango in società, devono ricoprire tutti i ruoli precedenti;
- Zie: hanno il compito di insegnare l'etichetta alle Ancelle e disciplinarle (anche con mutilazioni gravi) se non si conformano alle regole.
- *Jezebels*: prostitute tenute sotto controllo in bordelli segreti, dove hanno sfogo i desideri più malati dei vari Comandanti o di persone di spicco, anche dall'estero.
- Nondonne: chiunque non possa o si opponga a questi ruoli, risultando in deportazioni alle Colonie, in cui le donne sono a contatto costante con rifiuti tossici che provocano loro la morte [*ib.*].

In contrasto con l'infertilità dovuta al cambiamento climatico ne *I figli degli uomini*, in questo universo narrativo la riproduzione persiste, per le donne che la possono agire, ma è controllata in modo violento e misogino. Bazin osserva come la crisi riproduttiva venga risolta da Gilead mediante

una lettura (o rilettura) radicale delle Sacre Scritture, che giustifica l'uso delle Ancelle: "the religious Right has solved the problem of infertility by using the Bible to condone the use of Handmaids by the male elite" [1991: 117]. Tuttavia, Booker sostiene che tale presentazione non assume i ruoli tipici della tradizione distopica, ma al contempo, tramite i monologhi di June, incorpora elementi di satira e parodia che "sets it apart from any of its dystopian predecessors" [1994: 142]. Da questa combinazione di pensieri, l'angoscia suscitata da *Il racconto dell'ancella* è sia biologica che ideologica: il grembo materno delle Ancelle diventa fulcro di sovranità, di dominio e di resistenza.

Il testo atwoodiano è una distopia teocratica e patriarcale, nella quale la crisi della fertilità diventa il pretesto per instaurare un sistema fondato sul controllo totale del corpo femminile [Bazin, 1991; Malak, 2021]. L'inquietudine descritta e poi messa in scena nasce dalla possibilità che diritti acquisiti possano essere revocati in nome della sicurezza, della tradizione o della sopravvivenza collettiva [Booker, 1994; Somacarrera, 2006]. La minaccia non riguarda solo la subordinazione delle donne, ma anche la politicizzazione e la ritualizzazione della riproduzione, sottraendola all'autodeterminazione. Gilead incarna la paura che istituzioni autoritarie possano appropriarsi di corpi e identità, ridefinendo la cittadinanza sulla base della funzione biologica.

Questa configurazione porta la distopia oltre la denuncia politica e sociale, trasformandola in una riflessione sulle condizioni stesse della libertà, dell'identità e della possibilità di progettare il futuro. Da quest'affermazione deriva la funzione che Fitting riconosce nel testo di Atwood: "the description of the dystopian society contains an implicit warning that this may be where we are heading, as well as an account of those elements in our present that have produced this future" [2003: 156]. Staines radicalizza questa interpretazione, identificando questo romanzo come una "too convincing analysis of the future directions of the American destiny" [2006: 21]. Secondo Claeys, la forza di questi comportamenti tirannici del regime risiede nella capacità di usare la religione come forma di legittimazione, mediante una "ritualized expression of belonging through assertions of cleansing, sustenance, and the like" [2017: 49].

Non ci si concentra soltanto sulla sorveglianza di distopie precedenti o sull'oppressione dei regimi tirannici, ma ciò che risalta maggiormente è la sospensione del futuro stesso. Con l'arrivo di Atwood nel mondo della letteratura e cinematografia distopica, il tempo diventa un orizzonte chiuso e la domanda principale passa da "Come si deve vivere?" a quella più angosciante: "Si può continuare ad esistere?"

Le forme della distopia audiovisiva contemporanea analizzate in questo capitolo mostrano dunque come il genere non si limiti a immaginare scenari catastrofici od orizzonti futuri peggiori della realtà circostante. La funzione principale consiste nel rendere visibili le paure e le tensioni già presenti nella società moderna, con l'intenzione di proiettarle in configurazioni estreme che ne evidenziano le possibili conseguenze.

Le diverse opere esaminate distribuiscono tali inquietudini secondo regimi differenti:

- la sorveglianza e l'interiorizzazione del controllo ne *L'uomo che fuggì dal futuro* e *Orwell 1984*;
- l'onnipresenza della tecnologia in *Blade Runner* e la rinuncia volontaria alla libertà in *Brave New World*;
- le ansie legate alla crisi ecologica, alla vulnerabilità biologica e alla possibile scomparsa dell'orizzonte futuro in opere come *I figli degli uomini* e *L'esercito delle 12 scimmie*;
- la normalizzazione delle disuguaglianze e della violenza spettacolarizzata in *The Hunger Games*;
- il governo dei corpi e della riproduzione ne *Il racconto dell'ancella* e l'adattamento in *The Handmaid's Tale*.

La distopia contemporanea appare quindi come uno strumento interpretativo privilegiato, attraverso cui la cultura di massa elabora le proprie preoccupazioni collettive, trasformando il futuro in uno spazio critico da cui osservare il presente.

Di qualsiasi inquietudine si tratti, la morale che trapela dalle distopie citate in precedenza è la seguente: “if we don't do maintenance work and minor improvements on whatever we actually have, things will go downhill very fast” [Atwood, 2011: 65].

## CAPITOLO 3

### Margaret Atwood e *Il racconto dell'ancella*

Dopo aver analizzato i concetti di utopia, distopia e fantascienza, questo lavoro di ricerca si concentrerà su un preciso esempio di racconto *ustopico*, così come definito da Margaret Atwood stessa, per sottolineare quanto anche il mondo contemporaneo sia fortemente influenzato dalla letteratura del genere e di come il pubblico tuttora si appassioni e si rispecchi nelle scelte narrative dell'autrice canadese, che focalizza il suo operato su una realtà che potrebbe essere non così lontana da quella odierna.

La serie distribuita da Hulu negli Stati Uniti dal 2017 al 2025 approda poi in Italia sulle piattaforme di Amazon Prime Video nel 2020 e solo recentemente, nel 2026, su Netflix. La diffusione virale della storia rende l'opera di Atwood commentata da intere generazioni, le quali hanno contribuito a rendere l'opera mainstream, tanto da spingere l'autrice stessa a pubblicare un sequel, *I testamenti. Il seguito del «Racconto dell'Ancella»*, nel 2019. Nel 2026 è stato distribuito da Hulu negli Stati Uniti e in Italia su Disney Plus l'adattamento di questo secondo libro, *The Testaments* (Bruce Miller, 2026).

Da quando le donne hanno preso in mano carta e penna hanno messo in discussione e trasformato le convenzioni di generi storicamente definiti attraverso prospettive prevalentemente maschili, come la fantascienza e la distopia. L'esempio più eclatante è infatti lo scritto di Mary Shelley, *Frankenstein*, già citato in precedenza. Difatti, Raffaella Baccolini sostiene che “women writers [...] have necessarily had to resist and possibly revise the essentially masculine literary heritage with its notions of well-defined genres” [2000: 15]. Per questo, i romanzi fantascientifici si sono trasformati, rifiutando qualsiasi collegamento con i termini più generali e limitativi di ‘utopia’ e ‘distopia’, aprendo invece orizzonti più ampi verso un futuro alternativo, decisamente più influenzabile dal pensiero umano e flessibile a ogni cambiamento, grazie al potere della scrittura di autrici che hanno introdotto prospettive femministe, corporee e riproduttive precedentemente marginalizzate.

Come analizzato nel Capitolo 1<sup>1</sup>, secondo la definizione proposta da Lyman Tower Sargent, con *critical dystopia* s'intende una modalità narrativa che combina la critica delle condizioni contemporanee con la costruzione di modelli alternativi per il futuro, concepiti come possibili e raggiungibili [1994]. Questi testi hanno tutti a che fare con il concetto appena descritto: nonostante si tratti di un materiale distopico, l'utopia rimane al centro della narrazione, anche se soltanto percepibile dall'occhio esterno del lettore, come delinato da Baccolini: "if we consider dystopia as a warning, [...] we as readers can hope to escape such a pessimistic future" [2000: 18].

Sono riflessioni che non si possono applicare ai classici *Il mondo nuovo* (1932) e *1984* (1949). In quei casi, i personaggi soccombono al regime; *Il racconto dell'ancella* (1985), al contrario, grazie al finale aperto, suscita la presenza della speranza tipica dell'utopia [*ib.*; Claeys, 2017]. Tom Moylan, nonostante sostenga anch'egli il punto di vista di Baccolini, aggiunge che questi nuovi testi "represent a creative move that is both a continuation of the long dystopian tradition and a distinctive new intervention" [2000: 188]. La nascita della *critical dystopia*, il cui scopo principale era mantenere un orizzonte utopico e una possibilità di resistenza interna alla rappresentazione distopica, evita quindi la chiusura totale della società tipica di una distopia classica, e Atwood diventa precorritrice involontaria del concetto di *critical dystopia* sopracitato.

Per le generazioni che verranno, diceva Zia Lydia, sarà molto meglio. Le donne vivranno insieme in armonia, tutte in un'unica famiglia; voi sarete per loro come figlie, e quando il livello della popolazione sarà di nuovo salito, non sarete più costrette a trasferirvi da una casa all'altra, il vuoto sarà colmato. Ci potranno essere legami di vero affetto, diceva, strizzando l'occhio con aria complice. Le donne si uniranno per un fine comune! Si aiuteranno reciprocamente nelle faccende quotidiane e procederanno insieme lungo il cammino della vita assolvendo ciascuna il compito che le è stato assegnato. Perché aspettarsi che una donna adempia da sola a tutte le funzioni necessarie alla serena conduzione di una casa? Non è né ragionevole né umano [Atwood, 1985: 213].

A partire da questa citazione, si osserva come l'autrice metta per iscritto, e in un secondo momento davanti alla camera, la rappresentazione di un universo narrativo teocratico, la cui ideologia pone come fine ultimo la riproduzione per l'élite al potere, utilizzando le Sacre Scritture come giustificazione per l'abuso ingiusto dei corpi femminili, in un mondo che è stato flagellato dalla piaga della sterilità, dovuta all'inquinamento "dell'uso incontrollato di insetticidi e diserbanti chimici" [*ib.*: 387].

---

<sup>1</sup> Vedere sopra.

L'adattamento cinematografico del 1990, diretto da Volker Schlöndorff, propone una trasposizione della distopia della comunità di Gilead attraverso una narrazione più lineare e visiva rispetto alla struttura frammentata e introspettiva del testo originale. Il film mantiene i temi centrali dell'opera, ma li rappresenta soprattutto attraverso l'atmosfera e l'estetica cinematografica, caratterizzate da ambienti freddi, colori spenti e spazi rigorosamente controllati. La dimensione psicologica dell'Ancella protagonista, a cui viene cambiato il nome da June a Kate, risulta meno approfondita rispetto al romanzo, poiché la pellicola privilegia la rappresentazione esterna della società totalitaria anziché il flusso dei ricordi e dei pensieri della protagonista. L'interpretazione di Schlöndorff del finale del romanzo mostra come Kate riesca a scappare da Gilead: per utilizzare nuovamente le parole di Linda Hutcheon, è un chiaro esempio di come gli autori cinematografici possano “deliberately substitute a happy ending to mute tragedy or horror” [2006: 37]. Nonostante alcune semplificazioni narrative, il film riesce comunque a trasmettere il senso di alienazione e oppressione che definisce la vita nella Repubblica di Gilead, offrendo una riflessione sul rapporto tra potere politico, religione e controllo sociale.

La successiva, e più contemporanea, trasposizione audiovisiva del testo, *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017-2025), estende dunque l'universo narrativo del romanzo in un'espansione seriale, amplificando sia la visibilità sia l'impatto culturale. Nonostante la serie si mantenga fedele alla trama di Atwood, introduce anche alcune modifiche che evidenziano la flessibilità dello storytelling distopico. La narrazione si espande con sottotrame per ogni episodio, una rielaborazione dettagliata del passato di June<sup>2</sup>, oltre all'aggiunta e allo sviluppo di personaggi secondari (e cinque stagioni successive), utili ad approfondire il coinvolgimento del pubblico ed elevare la rilevanza della storia nella contemporaneità.

L'obiettivo principale di questo capitolo è, dunque, analizzare le caratteristiche più importanti e profonde del testo di Atwood e, in seguito, confrontarle con la trasposizione audiovisiva, dimostrando come, a partire da una narrazione frammentata e introspettiva, si possa ottenere una visione corale della comunità di Gilead.

---

<sup>2</sup> Nonostante, secondo Gilead, il nome dell'Ancella è Offred, in questo elaborato verrà nominata June.

### 3.1 Margaret Atwood e la distopia femminista

Coral Ann Howells, curatrice di *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, sostiene che la letteratura di Atwood è una “combination of high seriousness and witty ironic vision” [2006a: 1]. A sostegno di ciò, David Staines, con il suo contributo in volume al testo sopracitato, aggiunge che “perhaps only a Canadian, a neighbor as well as an outsider to the United States, could create such an unsettling vision of the American future” [2006: 21]. A tal proposito, Gregory Claeys afferma che la canadese Margaret Atwood è una scrittrice che ha avuto visioni allarmanti del futuro, dimostrandosi la più influente tra le sue contemporanee nella letteratura distopica [2017].

Il suo testo più esemplare, *Il racconto dell'ancella*, come sostenuto da Baccolini & Moylan, “drew on the classical dystopian narrative even as it interrogated its limits and suggested new directions” [2003: 3]. D'altro canto, Madeleine Davies sottolinea che in questa narrazione, come in tutti gli altri testi dell'autrice canadese, “female bodies become battlefields where anxieties relating to wider power structures are written onto female flesh” [2006: 58]. Howells, invece, considera che il fatto che Atwood abbia scelto un punto di vista femminile “turns the traditionally masculine dystopian genre upside down [...] allowing Atwood to reclaim a feminine space of personal emotions and individual identity” [2006b: 164]. Nonostante i pensieri di questi studiosi non siano sovrapponibili, è importante citarli in quest'ordine per comprendere al meglio le sfumature che rendono il capolavoro atwoodiano così eclatante.

Il romanzo di Atwood emerge da un complesso paesaggio socio-politico. Come osservato da Moylan, il tardo ventesimo secolo ha fatto da testimone all'ascesa di movimenti politici conservatori, all'intensificazione dei dibattiti sui diritti delle donne e alla messa in luce di problemi ambientali e demografici a livello globale [2000], che nel XXI secolo si sono dimostrati da considerare.

Atwood, che fino a quel momento si era occupata soltanto di pubblicare testi inerenti al Canada e alla propria cultura, una volta analizzata la situazione a lei circostante, dovette affrontare un'altra questione: “interpreting Canada for a world outside her country” [Staines, 2006: 20].

La scrittrice decide di collocare la sua narrazione in questo milieu, costruendo un universo narrativo in cui convergono più tipi di inquietudine.

Per quanto riguarda l'ideologia femminista, Keith Booker afferma che *Il racconto dell'ancella* “clearly bears out the arguments of many recent feminist critics concerning the masculine bias of language, especially written language” [1994: 168]. Su questa linea si trova anche Amin Malik, sottolineando che questo tipo di racconto distopico intreccia i temi della politica con quelli della

riproduzione, del calo netto della natalità, della strumentalizzazione ingiusta del corpo femminile e della consolidazione di un governo autoritario e, secondo chi sta al potere, legittimato e voluto da Dio per condurre una vita etica e morale [2021].

Dal punto di vista della classicità del genere di cui il testo di Atwood fa parte, secondo Moylan, la scrittrice è riuscita a creare un “linkage between desire and domination in ways that go beyond Orwell or even Huxley; and she explores the imbrication of state, economy, and culture that produces contemporary consumer society” [2003: 137]. Basandosi su questa affermazione, per riprendere i temi del ‘futuro non così lontano da quello odierno’, Staines evidenzia infine come l’autrice canadese abbia contribuito a una “creation of the future that is a too logical extension of many dimensions of the present” [2006: 21].

### **3.1.1 Da distopia convergente a ustopia**

La scrittrice canadese, dopo qualche decennio dalla pubblicazione del romanzo, ha rivelato il motivo della sua decisione di scrivere un racconto distopico. Prima di lei, le distopie più famose furono scritte da uomini, e quando le donne apparivano nelle storie di quegli autori, erano quasi sempre intese come automi, prive di emozioni, oppure come *femmes fatales*, per indurre gli uomini in tentazione e far cedere la loro posizione di controllo. Atwood, nel suo saggio *In Other Worlds. SF and the Human Imagination* sostiene che la sua unica volontà è stata quella di creare una distopia dal punto di vista femminile, senza però farla diventare femminista nel senso dispregiativo del termine [2011].

Per un’analisi più completa del fenomeno Atwood occorre distinguere tre termini che equivalgono alle tre interpretazioni che può assumere il romanzo dal punto di vista della critica. La *critical dystopia* sopracitata, una categoria critica elaborata per testi distopici che mantengono aperta una possibilità utopica od oppositiva; l’*ustopia*, intesa come neologismo di Atwood per sottolineare la compresenza strutturale di utopia e distopia; e in ultimo il termine anti-utopia che si pone l’obiettivo di criticare e delegittimare il progetto utopico in quanto tale.

*Il racconto dell’ancella* è fondamentale per capire l’ibridazione che nasce da utopia e distopia, e che va oltre la *critical dystopia* descritta da Baccolini o Moylan; Atwood conia il termine di *ustopia*: all’interno di ogni distopia si presenta un’utopia, e viceversa. Stando alle parole dell’autrice: “though utopian from their own point of view, some of these movements are dystopian from ours” [*ib.*: 58]. Quest’affermazione è stata sostenuta in precedenza anche da Maria Varsam [2003] e da John Huntington, che, nonostante il contributo agli *utopian studies* sia antecedente persino al testo di Atwood, differenzia nettamente l’utopia-distopia e l’anti-utopia: una dicotomia che, da una

parte, ambisce a promuovere una visione diversa del mondo (sia essa positiva o negativa) e, dall'altra, vuole distruggerlo [1982].

Non si tratta, quindi, di una narrazione negativa che agisce solo secondo una chiave terroristica, ma si alternano momenti di angoscia, la maggior parte dei quali è ispirata a fatti realmente accaduti, a situazioni di eventuale agio e serenità. Per sostenere quest'affermazione, occorre elencare che in questo testo ci sono due spazi utopici:

- il passato della protagonista, ovvero il presente corrente;
- il futuro, circa l'anno 2195, che l'autrice indica attraverso l'artificio narrativo del poscritto, intitolato "Note Storiche su *Il racconto dell'Ancella*" [1985: 379]<sup>3</sup>, che, come analizzato da Booker, testimonia che la Repubblica di Gilead è finita [1994], e che si ispira radicalmente al Saggio sulla Neolingua di Orwell [Atwood, 2011].

Atwood, attraverso una manipolazione particolare del genere distopico, è riuscita a estrapolare le tendenze contemporanee, come l'ansia per la fertilità, l'eliminazione dei diritti delle donne e l'uso della religione a fini politici, per creare un futuro così dettagliato da rispecchiare il presente e fungere da critica e avvertimento [Baccolini, 2000]. Il lettore è obbligato a riflettere sull'eventuale sviluppo di una vita degna di essere chiamata tale, poiché questo libro si colloca nel limbo tra l'utopia e l'anti-utopia, più che nella distopia. Moylan dimostra che dallo studio di questa narrazione sorge un dubbio fondamentale: l'umanità ha davvero raggiunto una specie di eutopia, o il cambiamento non è ancora avvenuto? [2000].

### 3.1.2 Voce narrante e punto di vista

Nel romanzo, Atwood costruisce un diario personale, in cui June narra in prima persona tutte le sue vicissitudini del presente, ma queste si intersecano con molti flashback della sua vita prima del regime. E con questo si nota la prima differenza riferita alle distopie classiche: se in precedenza i protagonisti avevano subito un *brainwash* e non ricordavano nulla della loro vita, June rammenta tutto e lo racconta per evitare che venga perduto. Nel postscriptum al testo si fa infatti riferimento a registrazioni su cassetta con una voce femminile, e gli studiosi (seppur frutto dell'invenzione dell'autrice) presumono che possa essere June [Atwood, 1985].

Baccolini sostiene che, in questo modo, con il *modus operandi* del racconto e del postscriptum, il romanzo non rimane soltanto utopico (per utilizzare il neologismo di Atwood), ma

---

<sup>3</sup> Corsivo originale.

diventa anche testimoniale [2000]. Su questa base, Staines, analizzando i diversi modi in cui June si riferisce ai lettori del testo, aggiunge che “the heroine realizes that mankind, unable to bear very much reality, escapes into the hope that reality is only fiction” [2006: 21].

Proseguendo con lo studio, la scelta di Atwood di utilizzare la prima persona singolare come punto di vista ha due funzioni principali che caratterizzano l'intera storia. Il primo, sostenuto attivamente da Varsam, è che “it is with this point of view that the reader is asked to identify and empathize” [2003: 204]; è dunque grazie a questa scelta che i lettori si immedesimano nel racconto. Facendo eco alle parole di Varsam, anche Howells identifica l'elemento più distopico dell'opera atwoodiana nella condizione di June usata come schiava sessuale [Howells, 2006b]. Il secondo, che si può aggiungere a questa linea e applicare dunque alla decisione dell'autrice canadese, è che, secondo le parole di Carlo Altini, “tutto è legato alla sopravvivenza e all'*interesse* del singolo individuo ‘qui e ora’” [2025: 207]<sup>4</sup>, caratteristiche enfatizzate da questa narrazione utopica in prima persona.

Raggiungendo la fine del testo, elemento reso visibile e quasi tangibile nella serie televisiva, che verrà analizzata in seguito, Malak afferma che “the narrative voice assumes a fully engaged emotional tone that cleverly keeps us in suspense about the heroine's fate” [2021: 14].

### 3.1.3 *Questione del tempo*

Secondo Varsam, ne *Il racconto dell'ancella*, “the experience of the ‘present’ dystopian reality gives rise to the reflection on the processes of history and the relationships between past, present, and future” [2003: 209]. Con quest'affermazione, la studiosa fa riferimento all'intersezione tra i ricordi di June e ciò che lei narra della propria vita a Gilead. I verbi, infatti, sono sempre al presente, e mai al passato, nonostante vengano utilizzati anche nei flashback.

A tal proposito, attraverso questo costante *back and forth* tra il passato e il presente che Atwood inserisce nella storia, la protagonista June “comes to understand freedom in a new light, one that she had never considered her ‘free’ life, before her enslavement in [...] Gilead” [*ib.*: 216].

Malak sostiene che il tempo narrativo in questo libro è quindi un insieme ben amalgamato di “a decadent present, [...] and a totalitarian future that prohibits choice” [2021: 12-13]. L'autore, infatti, aggiunge che:

---

<sup>4</sup> Corsivo originale.

Atwood skillfully manipulates the time sequence between the heroine's past [...] and the present: those shifting reminiscences offer glimpses of a life [...] that sharply contrasts with the alienation, slavery, and suffering under totalitarianism [*ib.*: 14].

Si può dunque desumere che nel 1985 Atwood sia stata precorritrice di una realtà che interseca presente, passato e futuro in una narrazione che rimane fluida e al contempo angosciante, la quale si mostra al lettore senza far percepire incongruenze o salti temporali, che interromperebbero la storia. Dato che lo stile prosaico prevede di lasciare spazi bianchi tra un paragrafo e il successivo, si intende che la divisione temporale sia evidenziata dalla struttura visiva del testo.

### ***3.1.4 Finale aperto come orizzonte per la sopravvivenza***

L'ambiguità del romanzo di Atwood si trova nelle Note Storiche alla fine del libro, che possono essere lette anche come epilogo.

Nel 2195, a Nunavit<sup>5</sup>, che si presenta come una possibile città utopica, si tiene una conferenza sugli Studi Gileadiani. Questo artificio narrativo rende possibile l'analisi del diario nascosto della protagonista che viene studiato a livello accademico. Ciò differenzia nettamente questo prodotto da quello di Orwell, poiché, come già citato da Booker, anche Moylan afferma che il convegno "testifies to Gilead's defeat" [2000: 165], dimostrando la sopravvivenza al progresso storico della comunità che si è ribellata al regime, oltre all'esplicito commento, delineato da Baccolini, sul fatto che June è sfuggita alla Repubblica, nonostante non si abbia sufficiente chiarezza sul suo destino [2000]. A sostegno, un estratto dal testo:

L'estremo destino della nostra narratrice rimane oscuro. Venne fatta espatriare clandestinamente da Gilead, in quello che allora era il Canada, e di lì andò in Inghilterra? [...] Forse partì all'improvviso, forse temette di non poter giungere a destinazione. Infatti non è escluso che sia stata ricattata. [...] O forse lei fu una di quelle Ancelle fuggite che ebbero difficoltà ad adattarsi alla vita nel mondo esterno, dopo l'esistenza protetta che avevano condotto per tanto tempo. Potrebbe essere diventata, come loro, un'asociale. Non lo sappiamo [Atwood, 1985: 396].

Utilizzando le parole di Varsam, con queste distopie aperte, dunque, si possono ottenere dei circoli virtuosi, perché "historical events provoke artistic expression that in turn may provoke historical

---

<sup>5</sup> Per assonanza, si rimanda all'inglese *none of it*, ovvero niente.

change” [2003: 210]. Questo significa che, se Atwood ha utilizzato certe specificità – la prima persona singolare, l’uso frequente dei flashback e l’orizzonte ‘utopico’ – che rendono quest’opera così esemplare, il suo obiettivo era dunque innescare dei cambiamenti nella società a lei circostante, ma prevalentemente, come anche sostenuto dall’autrice canadese, avvertire i lettori di cosa sarebbe potuto accadere in un eventuale futuro a loro prossimo.

### 3.2 Gilead: dove la guerra non può entrare tranne che attraverso la televisione<sup>6</sup>

Nancy Topping-Bazin evidenzia come la vita a Gilead sia terribile per tutti, non solo per le Ancelle: “the privileged Commander’s life has not much more freedom or pleasure in it than the Handmaid’s. The nightmare existence envelops the oppressor as well as the oppressed” [1991: 119]. Infatti, nel testo di Atwood questa teoria si presenta quando finisce la prima Cerimonia. Il pensiero dell’Ancella è il seguente: “Chi di noi sta peggio, lei o io?” [1985: 129].

Sia Baccolini [2000] che Fitting sostengono che Atwood utilizzi Gilead come soggetto principale della narrazione [2003]. Ma, esattamente, cos’è e come si regola la Repubblica di Gilead?

Moylan sottolinea come Atwood, nonostante il suo intento fosse quello di scrivere una ‘distopia femminista’, abbia quindi seguito il “more classical dystopian mode with her portrayal of the religious fascist state of Gilead; and yet [...] *anticipates* the emergence of a critical dystopia<sup>7</sup>” [2003: 137]<sup>8</sup>.

Il contributo fondamentale per comprendere Gilead è quello di Somacarrera. Si tratta di una comunità teocratica americana, fondata sull’ignoranza e sulla repressione, che l’autrice identifica come una “society which lives in a permanent state of war” [2006: 53]. Attraverso questa comunità, la narrazione di Atwood mostra come la crisi, sia demografica sia politica, possa essere usata dal potere per giustificare l’assoggettamento dei gruppi ai margini della società. Il cambiamento che ha portato il Massachusetts a diventare Gilead è stato un processo lento, quasi nascosto, “thus ignored by most people” [*ib.*: 52] – si riprende così il tema della rana bollita di Bateson. Inoltre, si ripresentano gli elementi del *brainwashing* orwelliano e la sorveglianza costante tramite la polizia degli Occhi.

In questa repubblica dispotica, “people’s identities are stolen electronically and books outlawed and burned” [Johns, 2010: 192]. Su questa linea, però, Claeys aggiunge che si potrebbe dire

---

<sup>6</sup> Testo preso da Atwood, 1985: 39.

<sup>7</sup> *Critical dystopia* non è segnato in corsivo per evitare di confondere con quello originale inserito dall’autore.

<sup>8</sup> Corsivo originale.

che l'unico elemento positivo di questa comunità sia che "women are not harassed in the street, as in the old days" [2017: 446]. Sono rese 'sacre', poiché portatrici di vita. Ma a quale prezzo? La disumanizzazione, che segna le vite di tutte le Ancelle.

### 3.3 Tematiche principali

Nel cuore del testo riposa silenziosamente una critica femminista del potere sociale e istituzionale, che in questa narrazione è fondamentalmente patriarcale.

Baccolini sostiene che il capolavoro del 1985, infatti, mette in primo piano l'intersezione tra genere, potere e ideologia, prendendo in esame la manifestazione dell'oppressione attraverso l'uso dei corpi, il lavoro e la limitazione del desiderio carnale innato nell'essere umano [2000]. D'altro canto, Varsam ricorda che nelle più comuni distopie contemporanee si presenta sempre, da parte dei protagonisti, una "conspicuous preoccupation with obtaining freedom. In female-authored texts [...] this preoccupation centers on issues of reproductive freedom, sexuality, and the control over one's body" [2003: 204].

Ma, essendo il suo testo una distopia convergente, Atwood esplora più tematiche, e per questo è fondamentale elencarle.

#### 3.3.1 *Corpo e controllo della riproduzione*

*Il racconto dell'ancella* si ispira alla "classic slave narrative" [Varsam, 2003: 210] e ciò si manifesta tramite il modo in cui viene descritto l'uso che Gilead fa dei corpi delle donne.

La protagonista non può scegliere che vita fare, come ha fatto Moira, che dal Centro di Rieducazione Rachele e Lia<sup>9</sup> scappa per la libertà, finendo comunque a *Jezebel's* come eterna prigioniera e prostituta, ma sentendosi al contempo più 'libera'. Secondo Booker, questo dimostra che le "sexual energies that are ostensibly transgressive thus circulate rather freely [...], despite the repressive environment" [1994: 164]. June, contrariamente alla sua amica, è costretta a diventare un'Ancella, solo perché 'condannata' dal suo utero fertile [Varsam, 2003].

---

<sup>9</sup> In altre parti del romanzo e nella serie televisiva verrà nominato Centro Rosso, "perché c'era tanto rosso" [Atwood, 1985: 130].

L'elemento che più rende questo racconto distopico è che le Ancelle, seppur 'violentate' una volta al mese durante la Cerimonia, sono comunque "*officially* honored and celebrated" [Varsam, 2003: 210]<sup>10</sup> dal regime intero, poiché, come già citato in precedenza, sono le uniche in grado di fornire la vita (e la continuazione di Gilead). Malak aggiunge che le donne, dunque, da esseri pensanti diventano "possessed articles, mere appendages to those men who exercise sexual mastery over them" [2021: 11]. Per dimostrarlo, un estratto dal testo che racconta l'evento della Cerimonia:

Ha modi gentili, le mani larghe, con le dita grosse, i pollici prensili, gli occhi azzurri incapaci di comunicare, falsamente innocui. Ci guarda tutte come se stesse facendo un inventario. Una donna in ginocchio vestita di rosso, una donna seduta vestita di blu, due vestite di verde in piedi e, sullo sfondo, un uomo solo, con il viso magro. Cerca di apparire sconcertato, come se non gli riuscisse bene di ricordare in che modo tutte noi siamo arrivate qui. Sembra che siamo un oggetto che gli è toccato in eredità, come un organo a mantice vittoriano e che non abbia deciso che cosa fare di noi, né quanto valiamo [Atwood, 1985: 118].

Moylan sottolinea come il modo in cui i Comandanti abusano dei corpi delle Ancelle e li usano a proprio piacimento sia un chiaro esempio della corruzione e dell'instabilità sociopolitica di Gilead [2000]. Esemplare è il primo bacio tra June e il Comandante Waterford:

«Grazie» dice lui, «per la partita». E aggiunge: «Voglio che mi baci».

[...]

«Va bene» dico. Vado da lui e metto le mie labbra, chiuse, sulle sue. Il profumo abbastanza comune di una lozione dopobarba, un vago odore di naftalina, che mi è familiare. Ma lui mi è quasi sconosciuto.

Si scosta, mi guarda di nuovo con quel sorriso impacciato, senza malizia. «Non così» dice. «Come se lo desiderassi davvero» [Atwood, 1985: 186].

Varsam sostiene che a Gilead il corpo femminile diventa la sede principale del controllo: la capacità umana di riprodursi è monopolizzata e la sessualità è uno strumento esclusivamente orientato alla continuità del regime [2003]. Oltre al fatto che i personaggi femminili dei testi di Atwood sono quasi sempre osservatrici silenziose, ne *Il racconto dell'ancella*, Davies aggiunge che ciò che emerge

---

<sup>10</sup> Corsivo aggiunto.

maggiormente è il modo in cui i loro corpi sono “coded bodies that tell the story of the subject’s experience within a political economy that seeks to consume them” [2006: 60].

Questo testo è dunque il prodotto che critica per eccellenza il patriarcato imposto dalla religione, che verrà esaminata nel dettaglio nel paragrafo successivo.

### **3.3.2 Religione, potere e ideologia**

È evidente che, nell’universo narrativo ideato dall’autrice canadese, l’uso della religione alimenta e giustifica il potere esercitato da Gilead sugli oppressi (o meglio, le oppresse). In base alla posizione da cui si guarda la comunità, questi due elementi ne formano o ne distruggono un terzo: l’ideologia.

Booker afferma che la visione di Atwood “does gain a great deal of energy from the fact that the seeds of her dystopia clearly do exist in the contemporary efforts of the American religious right to enforce its beliefs through political power” [1994: 166]. Fredric Jameson conferma la teoria di Booker, aggiungendo che l’uso delle Sacre Scritture a livello letterale, come “sia benedetto il frutto” [Atwood, 1985: 33], la ritualizzazione e l’interpretazione gerarchica della Fede giustificano il controllo autoritario e aiutano il regime a mantenerlo, riuscendo a depersonalizzare a livello intimo ed etico le proprie vittime, ovvero le Ancelle [Jameson, 2005]. La fusione della teologia nella politica dello Stato produce una distopia in cui la resistenza è al contempo etica, personale e simbolica.

La teoria di Claeys riprende il tema della religione come forma di ideologia principale. Il testo, infatti, non si allontana molto dalla realtà, in cui ogni aspetto della vita quotidiana è ritualizzato e reso divino [2017]. La religione serve a legittimare la forza, in modo da diventare un dispositivo funzionale alla narrazione. Come ricorda l’autore, la “religion focuses on rituals of group belonging. ‘God’ here represents an idealized (just, equal) social collectivity, usually with paternal authority ordering the family’s unruliness. ‘God’ is the mythical head of our community” [*ib.*: 49].

Per quanto riguarda il potere, Somacarrera sostiene che “power circulates like a kind of energy and permeates all relations within a society” [2006: 43]. Ciò significa che anche se le Ancelle sono sottomesse, alcune osannano le forme di potere, poiché, dopotutto, hanno subito il tipico *brainwash* della distopia. Per questo motivo, Malak aggiunge che in questa comunità, il potere viene messo in analogia con qualsiasi pensiero perverso rispetto all’utilizzo dell’essere umano [2021]: primo fra tutti, la ‘necessità’ delle Ancelle.

### 3.3.3 Linguaggio, memoria e identità

Qualsiasi forma di istruzione, come la lettura o la scrittura, è proibita nel regime di Gilead. Le Ancelle non possono imparare nulla se non a rispettare i propri superiori e ad obbedire, pena la morte o l'allontanamento forzato. June ripete più volte che la lettura è per lei una via di fuga: dalla sua situazione, dal regime, dal pensiero costante della perdita della figlia. Spesso si ritrova a leggere e rileggere la parola 'FEDE' ricamata sul suo cuscino, per poi scoprire, all'interno del suo armadio, la frase latina '*nolite te bastardes carborundorum*'<sup>11</sup>. Quando invece la protagonista intraprende la relazione clandestina con il Comandante, lei si dimostra così fervente per la lettura che "devours even a shabby, antiquated issue of *Vogue* magazine" [Johns, 2010: 192]<sup>12</sup>, pur di alimentare la propria intelligenza.

Il fatto che June si ricordi com'era la vita prima di Gilead è fondamentale, perché "once people like the protagonist who have a knowledge of both past and present die, it will be harder to counter the regime" [Baccolini, 2000: 22]. Raccontando la sua storia, permetterà a chi la troverà o leggerà (gli accademici di Nunavit, ad esempio) di analizzarla e, se necessario, farle giustizia. A sostegno del pensiero di Baccolini, un estratto dall'opera, che evidenzia anche il fattore dell'identità 'proibita', che la protagonista può riavere solo di notte:

La notte è mia, il mio tempo, posso farne ciò che voglio, purché me ne stia zitta e ferma. Purché giaccia immobile. La differenza tra *giacere* e dover stare a letto. Dover stare a letto è un concetto passivo, anche gli uomini dicevano: mi piacerebbe restare a letto per un po'. Ma qualche volta dicevano: mi piacerebbe portarla a letto. Sono solo elucubrazioni. Non so davvero che cosa dicessero veramente gli Uomini. Avevo solo le loro parole per giudicare. Giaccio, quindi, nella stanza, sotto l'occhio di gesso nel soffitto, dietro le tende bianche, tra le lenzuola, candide come le tende, e faccio un passo in là fuori dal mio tempo. Fuori dal tempo. Sebbene questo non sia tempo, né io ne sia fuori.

Ma la notte è il mio tempo libero [Atwood, 1985: 55].

### 3.3.4 Resistenza e agency

Non è da sottovalutare il fattore della resistenza, che costituisce una forma di contro-narrativa nei confronti della storia principale: si passa dal subire all'agire. In questo contesto, di conseguenza, si

---

<sup>11</sup> Letteralmente, "che i bastardi non ti schiaccino" [Atwood, 1985: 247].

<sup>12</sup> Corsivo originale.

identifica la resistenza con un movimento definito *Mayday* che desidera sovvertire il regime reclutando dei volontari tra cui June, l'Ancella protagonista.

Come sostiene Moylan, “the process that leads to the progressive resolution of the crisis involves an oppositional movement based in the concrete tendencies and latencies of the moment and not simply in abstract desire” [2003: 147]. Infatti, sia nel testo sia, successivamente, nella serie, il processo che conduce alla resistenza è lento e quasi celato. Solo alla fine si intende che la protagonista vuole collaborare al movimento di *Mayday*. Come dimostrazione di questa teoria e affermazione dello stile di scrittura dell'autrice canadese, anche le parole di Davies, che sembrano descrivere *Il racconto dell'ancella* in sole tre righe:

Atwood's narratives of female resistance evade the bodily containment of the subject and break free to articulate the experience of incarceration and surveillance in a culture where women are trained in both self-surveillance and in exercising the surveillant gaze on other women [2006: 62].

La resistenza implica sempre una forma di agency. Quell'agire a cui si è accennato sopra, in questo caso, non è soltanto una reazione: è concreta e femminile.

Secondo Bazin, la ribellione della protagonista “takes the form of telling her story orally inside her mind and, after her escape, recording it on tapes” [1991: 121]. All'interno di questa cornice si trova l'ideologia di Baccolini. L'autrice sostiene, anzitutto, che in questo romanzo la forza degli oppressi risiede nella “choice of time setting, the personalities of the protagonist's mother and Moira [...], June's thoughts, the use of the epistolary genre, and the open ending” [2000: 22]. Quest'ultimo, il finale aperto, è importante perché consente di riflettere sull'eventuale fine del regime e sull'inizio di una vita migliore, tanto desiderata dalla protagonista: il lettore, come in un videogioco, può ‘scegliere’ quale finale immaginare. June è riuscita a scappare, è stata catturata, spedita alle Colonie o uccisa?

Inoltre, Baccolini afferma che fin dalle prime pagine del testo la protagonista appare carente di tenacia. A differenza di sua madre o della sua amica omosessuale Moira, June inizialmente si sottomette al regime. È il suo modo di sopravvivere. Lentamente, però, riconosce di avere anche lei il potere di agire attraverso la sopravvivenza, il ricordo, la manipolazione prudente nei confronti del Comandante, il desiderio di libertà e il racconto stesso [2000]. La serie, dunque, converte questa agency ritrovata in una reazione quotidiana, visibile, spettacolare, collettiva, oppositiva e orientata all'azione.

Riprendendo l'idea iniziale di Bazin, anche Baccolini sottolinea che attraverso le 'registrazioni ritrovate' si intende che June "reappropriates the word denied to women" [2000: 22]. Come esempio, un estratto dal libro:

Una storia è come una lettera. *A voi*, dirò. Comincerà così, semplicemente, senza nomi. Un nome crea un collegamento col mondo fattuale, che è più rischioso, più azzardato: chi sa quali sono, fuori, le possibilità di sopravvivenza? Le vostre? Dirò *a voi*, *a voi*, come una vecchia canzone, *voi* significa più d'uno.

*Voi* può significare migliaia.

Non mi trovo in nessun pericolo immediato, dirò. Farò finta che voi mi possiate udire.

Ma non serve, perché so che non potete [Atwood, 1985: 59]<sup>13</sup>.

Con queste parole, June (e dunque Atwood) vuole dimostrare che, secondo il suo punto di vista, un giorno qualcuno avrà una vita migliore mentre ascolta le parole dell'Ancella. Questo è l'impulso utopico di cui parla Baccolini: la protagonista riesce a infrangere la staticità imposta dal regime, aprendo così una possibile via di fuga. Questa narrazione testimoniale definita dalle registrazioni sulle musicassette, che all'inizio si presenta come un'utopia personale di June, diventa un atto di resistenza politica, perché la protagonista lascia un segno indelebile, capace di avvertire i lettori futuri su ciò che può accadere se si lascia troppo spazio al potere [2000].

Si presenta, però, una sorta di conflitto costante tra i doveri dell'Ancella in quanto tale e ciò che lei desidera fare per aiutare la parte sottomessa di Gilead, come anche afferma Malak [2021], ovvero il movimento del *Mayday*, una rete clandestina che lavora per sabotare il regime e permettere l'evasione. Come sostenuto dall'autore, "the nightmarish atmosphere of dystopias seems to preclude advancing positive, assertive characters that might provide the reader with consoling hope" [2021: 11]. Da questo ragionamento s'intende che è la distopia stessa a evitare che si verifichi l'impulso utopico di cui si è discusso in precedenza: Atwood è l'esempio più lampante di sovversione della tradizione (distopica), poiché inserisce elementi utopici nella sua narrazione. Infatti, il *Mayday* e l'istinto di sopravvivenza di June trasformano la protagonista da Ancella sottomessa e ubbidiente in eroina scaltra e silenziosa:

---

<sup>13</sup> Corsivo originale.

[Offred's] double-crossing the Commander and his Wife, her choice to hazard a sexual affair with Nick, and her association with the underground network, all point to the shift from being a helpless victim to being a sly, subversive survivor [2021: 13].

### 3.4 Dal romanzo alla serie: problemi di adattamento

L'adattamento televisivo di un testo letterario non consiste semplicemente nel 'trasferire' una storia da un medium ad un altro, ma implica un processo molto più complesso di reinterpretazione, trasformazione e riscrittura. Hutcheon sostiene questa teoria nel suo saggio del 2006, *A Theory of Adaptation*: "a novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity" [36].

Quando un romanzo viene adattato per la televisione, il racconto cambia inevitabilmente forma, linguaggio e modalità di fruizione: ciò che sulla pagina funziona attraverso la parola scritta, il monologo interiore o la descrizione, nella serialità televisiva deve essere reso tramite immagini, suoni, montaggio, recitazione e costruzione visiva dello spazio. In questo senso, adattare significa tradurre un'opera in un nuovo sistema espressivo, mantenendone alcuni elementi centrali ma modificandone inevitabilmente altri. Proprio per questo motivo, il concetto di 'fedeltà' all'opera originale è spesso problematico: un adattamento non è mai una copia esatta del testo di partenza, ma una nuova opera che dialoga con esso.

Questa idea è centrale per Hutcheon, che definisce l'adattamento come un processo duplice: da un lato è un prodotto, cioè un'opera derivata da un testo precedente, dall'altro è un atto creativo e interpretativo. L'autrice sottolinea come ogni adattamento sia inevitabilmente influenzato dal contesto storico, culturale e produttivo in cui nasce, oltre che dalle caratteristiche specifiche del medium che lo ospita [2006]. La televisione seriale, ad esempio, richiede spesso l'espansione della narrazione, la costruzione di archi narrativi più lunghi e la possibilità di sviluppare personaggi secondari che nel romanzo avevano uno spazio marginale. A causa di ciò molte serie contemporanee tratte da romanzi non si limitano a riprodurre la trama originale, ma ampliano l'universo narrativo, introducendo nuove linee narrative o modificando eventi e personaggi per adattarsi alle esigenze della serialità.

Hutcheon insiste inoltre sul fatto che "adaptation is repetition, but repetition without replication" [ib: 7]: il pubblico riconosce la storia originale, ma allo stesso tempo si confronta con qualcosa di nuovo. L'esperienza dello spettatore, quindi, nasce proprio dalla tensione tra familiarità e

innovazione. Questo aspetto è particolarmente importante nella televisione contemporanea, dove gli adattamenti tendono a dialogare non solo con il testo di partenza, ma anche con le aspettative culturali del pubblico, con il linguaggio audiovisivo moderno e con le dinamiche produttive delle piattaforme streaming. Adattare un testo per la televisione significa dunque reinterpretarlo continuamente, trasformando la narrazione originaria in un'esperienza audiovisiva autonoma, capace di mantenere un legame con l'opera di partenza pur costruendo una propria identità narrativa ed estetica [Hutcheon, 2006].

La trasposizione audiovisiva di *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017-2025) ha evidenziato una delle principali difficoltà tipiche dell'adattamento seriale contemporaneo: trasformare un romanzo fortemente introspettivo e chiuso in una narrazione visiva potenzialmente infinita. Il libro di Atwood è costruito quasi interamente attraverso la voce interiore di June, sul ricordo frammentato, sull'ambiguità e sul non detto. La serie, invece, ha dovuto rendere visibile ciò che nel testo rimane implicito o solo accennato, espandendo enormemente l'universo narrativo di Gilead. Hutcheon sostiene infatti che gli adattamenti, sia cinematografici che televisivi, “make simplifying selections, but also amplify and extrapolate” [2006: 3]. Questo ha significato inventare nuove *storyline*, approfondire personaggi secondari, vocalizzare silenzi e mostrare ambienti che nel romanzo restavano fuori campo.

Una delle sfide più evidenti riguarda proprio il mantenimento del punto di vista, la cui ‘fedeltà’ deve dimostrarsi tale da non confondere lo spettatore attento, che ha letto il testo: “if we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly” [*ib.*: 6]. Nel libro il lettore conosce Gilead esclusivamente attraverso la percezione soggettiva e limitata dell'Ancella, mentre la serie sceglie progressivamente una struttura corale, seguendo anche Serena Joy, Moira, Emily (Ofglen), Luke, Nick e persino il funzionamento politico dello stato teocratico. Ciò è causato dalla serialità stessa, che non permette di mantenere la concentrazione solo su June, ma sceglie di ampliare la focalizzazione, sfruttando la durata seriale per sviluppare personaggi e spazi che nel romanzo restano subordinati alla percezione dell'Ancella; a tal proposito, le parole di Hutcheon: “psychological development [...] is part of the narrative and dramatic arc when [more] characters are the focus of adaptation” [*ib.*: 11]. Tale ampliamento permette una maggiore complessità audiovisiva, facendo perdere quella sensazione di monotonia e inaffidabilità che caratterizzava il romanzo, poiché, come sottolinea anche Coomi Vevaina, “Offred admits that her entire narrative is a reconstruction from memory, and that any retelling is always selective, and so possibly a reduction and a distortion of what really happened” [2006: 88].

Inoltre, la serialità televisiva richiede conflitto continuo, climax e sviluppo costante dei personaggi; per questo la serie tende a enfatizzare maggiormente azione, violenza e tensione drammatica rispetto al testo originale, che invece costruiva il proprio impatto soprattutto attraverso il silenzio, la repressione quotidiana e la paura interiorizzata: le angosce si materializzano in forme diverse.

Un altro problema centrale riguarda la gestione della continuità narrativa dopo la conclusione del materiale originario. Il romanzo di Atwood ha una struttura relativamente compatta e univoca, mentre la serie televisiva ha voluto proseguire ben oltre il finale del libro, conquistandosi una crescente libertà di scrittura. Come sostiene Hutcheon a riguardo: “from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new” [2006: 20], mentre “for the reader, spectator, or listener, adaptation *as adaptation* is unavoidably a kind of intertextuality *if the receiver is acquainted with the adapted text*” [ib.: 21]<sup>14</sup>. Dopo la prima stagione, difatti, gli sceneggiatori si trovano quindi nella necessità di mantenere coerenza interna in un universo narrativo già molto definito, ma senza avere più una guida letteraria diretta. Questo porta a una tensione continua tra fedeltà all’opera originale e necessità produttive della serialità contemporanea.

Da un lato, la serie conserva temi fondamentali come il controllo del corpo femminile, l’uso politico della religione e la manipolazione del linguaggio; dall’altro introduce dinamiche più spettacolari e spesso ripetitive, necessarie per sostenere molte stagioni. La continuità diventa quindi uno degli elementi più delicati dell’adattamento: personaggi che nel romanzo avevano funzioni simboliche vengono trasformati in protagonisti a lungo termine, mentre alcuni eventi vengono continuamente rinviati per mantenere aperta la narrazione. Anche la figura di June cambia profondamente. Nella scrittura di Atwood è una protagonista fragile, passiva e segnata dalla sopravvivenza, mentre nella serie assume progressivamente il ruolo di eroina resistente e quasi rivoluzionaria. Questa trasformazione risponde alle esigenze della televisione contemporanea, che tende a costruire personaggi femminili più attivi e centrali nell’azione, ma modifica inevitabilmente il senso originario dell’opera.

In questo modo, l’adattamento non si limita a tradurre il romanzo in immagini, ma diventa una reinterpretazione autonoma, influenzata dalle logiche della serialità, dal pubblico contemporaneo e dal bisogno costante di espansione narrativa.

---

<sup>14</sup> Corsivo originale.

In questo paragrafo verranno approfonditi gli argomenti trattati in precedenza, ossia le tematiche scelte da Atwood già presenti nel testo.

### ***3.4.1 June e Offred: l'importanza del suo punto di vista***

Nel romanzo, il punto di vista di June è centrale, perché il lettore conosce Gilead esclusivamente attraverso i suoi racconti e i suoi pensieri. La serie riprende questa caratteristica, ma la rende ancora più intensa dalla prospettiva visiva ed emotiva. Anche nella trasposizione televisiva, la protagonista continua a narrare attraverso la voce fuori campo, elemento che mantiene un forte legame con l'interiorità del testo di Atwood. Fin dalla scena iniziale, infatti, June viene mostrata mentre fugge insieme alla figlia, completamente sola e in pericolo: una sequenza che nel romanzo è raccontata attraverso il ricordo, mentre nella serie viene resa immediatamente concreta e traumatica: lo spettatore non deve immaginare nulla, l'angoscia della scena passa attraverso la visualizzazione della stessa.

Sia nel libro sia nell'adattamento, June vive in una diffidenza perenne nei confronti degli altri. Tuttavia, nella serie questo aspetto viene accentuato soprattutto nel rapporto con Nick, l'autista dei Waterford, la cui relazione con June è maggiormente sviluppata. Nel romanzo il loro legame rimane più ambiguo e difficile da definire, mentre l'adattamento televisivo insiste maggiormente sull'idea di una relazione autentica e sentimentale. Come accennato in precedenza, ogni trasposizione audiovisiva ha il privilegio e il diritto alla libertà di scrittura, quindi, per riprendere le parole di Hutcheon: “context will change with the mode of presentation or engagement” [*ib.*: 26].

L'Ancella continua comunque a sospettare che Nick possa essere un Occhio, cioè una spia del regime, e tale ambiguità rafforza la tensione narrativa. Nel romanzo il loro rapporto resta spesso incerto e filtrato dal dubbio, dato che lei stessa cambia e ricambia la versione dei fatti, mentre nella serie viene mostrato come un legame reale e reciproco. Nick prova sentimenti per June e la loro relazione diventa uno dei pochi momenti di autenticità emotiva a Gilead. Malak propone un'osservazione al riguardo: “while Atwood poignantly condemns the misogynous mentality that can cause a heavy toll of human suffering, she refrains from convicting a gender in its entirety as the perpetrator of the nightmare that is Gilead” [2021: 12]. L'autore spiega che, anche se Atwood disapprova l'ideologia misogina che, durante il periodo in cui scrisse *Il racconto dell'ancella*, si espanse in maniera smisurata, non vuole condannare tutti gli uomini: Nick è l'eccezione alla regola maschilista di Gilead, così come Zia Lydia lo è dal punto di vista femminile.

Anche il rapporto con il Comandante viene ampliato nella serie rispetto al libro. Ancora, Hutcheon si dimostra fondamentale per comprenderne il motivo: “adaptations make alterations that reveal much about the larger contexts of reception and production” [2006: 28]. Nel romanzo, lo studio del Comandante rappresenta già uno spazio diverso rispetto agli altri ambienti della casa, quasi un luogo sospeso in cui June riesce temporaneamente a sentirsi più libera. L’adattamento enfatizza ancora di più questa sensazione, mostrando però come l’angoscia ritorni immediatamente non appena la protagonista lascia quella stanza. Dopo i primi incontri clandestini con lui, la protagonista sembra persino recuperare una minima forma di autostima, sentendosi di nuovo considerata come persona e non soltanto come Ancella. A sostegno, le parole di Somacarrera: “being the Commander’s mistress gives Offred a kind of sexual power over Serena Joy” [2006: 53]. Questo fragile equilibrio, però, viene spezzato dalla sparizione di Ofglen (diventa Ofsteven, ma in realtà si chiama Emily), evento che nella serie assume un forte impatto emotivo e riporta June alla realtà del regime.

Nonostante tutto ciò che subisce, la protagonista mantiene una certa gentilezza e umanità, caratteristiche presenti anche nel romanzo e fondamentali per distinguere la sua identità dalla brutalità di Gilead. Allo stesso tempo, però, June continua a mettere in atto strategie di sopravvivenza già presenti nel libro: davanti al Comandante, infatti, interpreta volutamente il ruolo della donna fragile e sottomessa, così da apparire innocua ai suoi occhi.

La serie aggiunge inoltre alcune sfumature importanti sulla Cerimonia, momento in cui si è dediti alla riproduzione. In coincidenza con il secondo rapporto clandestino tra June e Nick, il comportamento del Comandante cambia visibilmente: l’Ancella percepisce la sua eccitazione e comprende quanto il potere e la sessualità siano intrecciati nel sistema di Gilead. In questo contesto, lui stesso arriva a definire le Cerimonie “impersonali” [“Fedele”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 5, Barker & Fortenberry, 2017], sottolineando l’ipocrisia di un regime che pretende di fondarsi sulla religione ma che in realtà riduce i rapporti umani a rituali vuoti e violenti. June è costretta ad assecondarlo e a fingere consenso, proprio come nel romanzo, pur non condividendo davvero nulla di ciò che rappresenta.

Rispetto al libro, la serie amplia anche i rapporti della protagonista con gli altri personaggi. Come già citato, l’Ancella si apre maggiormente con Nick, soprattutto durante i loro rapporti intimi clandestini, fino a rivelargli il suo vero nome, June. Invece, nella seconda uscita a *Jezebel’s*, in coincidenza con la rottura del loro rapporto nascosto, lei cerca quasi una forma di rivincita personale nei confronti dell’autista, salvo poi scoprire il suo coinvolgimento nel *Mayday*.

Anche l'incontro con l'ambasciatrice del Messico assume grande importanza: nel romanzo questo episodio manca del tutto<sup>15</sup>, mentre nell'adattamento viene sviluppato per mostrare il disperato tentativo di June di cercare aiuto all'esterno. L'ambasciatrice, chiamata significativamente 'ambasciatore' al maschile, non può però fare nulla per lei; anzi, è d'accordo con Gilead nel commerciare le Ancelle. Sarà invece il suo assistente a rivelarle che Luke è ancora vivo (nel testo, la protagonista non saprà mai se suo marito lo sia realmente), elemento che nella serie assume il valore di un vero *plot twist*.

Un altro esempio di differenza tra il romanzo e l'adattamento è il personaggio di Moira, che viene trattato in modo diverso rispetto al libro. Nel testo è soprattutto una figura simbolica di ribellione, mentre nella serie il rapporto tra lei e June viene approfondito sul piano emotivo. Il loro incontro a *Jezebel's* cambia completamente la prospettiva della protagonista, perché June vede l'amica spezzata dal sistema e non più come l'immagine eroica che ricordava. Durante la seconda visita al locale, Moira sembra addirittura voltarle le spalle, ma alla fine sarà comunque coinvolta nel *Mayday* e contribuirà ad aiutarla (una scena mancante nel romanzo).

Infine, per riprendere la tematica della resistenza e dell'agency femminile di cui si è discusso nel sottoparagrafo 3.3.4<sup>16</sup>, la serie rende molto più espliciti i momenti di ribellione collettiva.

Un esempio fondamentale è la scena della lapidazione mancata di Janine (Ofwarren all'inizio, Ofdaniel alla fine). Nel romanzo la resistenza delle Ancelle è spesso più silenziosa e interiore; infatti, anche questa scena non è presente. Nell'adattamento televisivo June diventa apertamente la prima a ribellarsi e a rifiutarsi di eseguire l'ordine imposto da Zia Lydia. Il fatto che le altre Ancelle seguano il suo esempio trasforma questa scena in uno dei momenti più forti della resistenza collettiva contro Gilead.

Questo diventa quindi uno degli esempi più lampanti delle differenze tra il romanzo e la trasposizione televisiva. Non soltanto la scena non è presente nel romanzo, ma poiché la stessa trasforma June in iniziatrice pubblica della resistenza, offrendo una figura eroica più compatibile con le convenzioni della serialità contemporanea, motivo in più da parte delle *label* di distribuzione seriale per avvicinarsi a un pubblico sempre più ampio. Inoltre, l'adattamento non si limita ad ampliare

---

<sup>15</sup> Si può trovare un'analogia con un episodio descritto nelle prime pagine del testo, quando June ed Emily incontrano un gruppo di turisti asiatici che chiedono se possono fotografarle e se sono felici, il che rimanda alla scena con l'ambasciatrice del Messico nello studio del Comandante, momento in cui viene posta la stessa domanda a June dall'ambasciatrice stessa.

<sup>16</sup> Vedere sopra.

l'agency di June, ma ne cambia la forma: dalla sopravvivenza narrativa e testimoniale alla leadership politica e spettacolare.

### **3.4.2 Gilead: cosa cambia rispetto al testo?**

Gilead viene presentata soprattutto attraverso i ricordi e le riflessioni di June: il lettore ricostruisce gradualmente il funzionamento del regime, senza mai conoscere una visione completa del mondo esterno. La serie, d'altro canto, approfondisce la rappresentazione visiva e politica di Gilead, mostrando concretamente gli spazi, le istituzioni e il clima di controllo che caratterizzano il regime. Fin dall'inizio emerge l'idea di uno Stato costantemente circondato dalla guerra, elemento che nel libro rimane sullo sfondo, ma nella serie viene reso evidente attraverso immagini di militari, posti di blocco e continui riferimenti ai conflitti in corso.

L'adattamento televisivo insiste in maniera preponderante sulla militarizzazione della vita quotidiana. Le scuole, ad esempio, sono presidiate dalle guardie e ogni evento pubblico è controllato da uomini armati pronti a intervenire. In questo senso, la presenza costante degli Occhi rende il sistema di sorveglianza ancora più opprimente. L'assonanza tra il termine in lingua originale, 'Eyes', e 'ICE' consente di collegare la 'polizia inventata' dall'autrice alle politiche migratorie statunitensi contemporanee, come eventuale configurazione contemporanea risonante nella ricezione del pubblico.

Nonostante questa forte presenza militare, Gilead cerca ripetutamente di presentarsi come una società ordinata e pacifica. La città sembra tranquilla e silenziosa, ma dietro questa immagine si nasconde un sistema fondato sulla paura e sull'omertà. Nessuno può parlare liberamente e tutti vivono nel costante sospetto: si rimanda dunque ai temi della *Thought Police* di Orwell. Anche le Ancelle finiscono per spiarsi a vicenda, pur talvolta creando legami di amicizia e solidarietà, come tra June ed Emily. Questa ambiguità è presente anche nel romanzo, ma la serie la rende più evidente attraverso i rapporti diretti tra i personaggi.

Sia nel libro sia nell'adattamento, uno degli elementi fondamentali alla base della nascita di Gilead è la crisi della fertilità, che nella trasposizione televisiva viene esplicitamente collegata alla piaga della sterilità iniziata nel 2015. Il regime utilizza questa emergenza come giustificazione per imporre il controllo totale sui corpi femminili. In questo contesto assume grande importanza la Partomobile, il veicolo che trasporta le Ancelle per assistere ai parti: un momento che Gilead trasforma quasi in una celebrazione collettiva della fertilità, caricando questo particolare evento di significati religiosi e politici.

La religione, infatti, rappresenta il fondamento stesso delle leggi di Gilead. Come nel romanzo, anche nella serie la Bibbia viene usata per giustificare ogni forma di violenza e di punizione. Concetti come “Misericordia” e “Redenzione” assumono significati completamente distorti: la Misericordia coincide spesso con la morte, mentre la Redenzione implica mutilazioni fisiche considerate punizioni esemplari, per poi reintegrare le persone nella comunità. È il caso di Emily, sottoposta all’asportazione del clitoride, o del Comandante Putnam, a cui viene amputata la mano sinistra. La serie rende queste pratiche molto più esplicite e visivamente scioccanti rispetto al libro, in cui vengono completamente omesse, ma nella trasposizione servono a sottolineare il controllo esercitato dal regime sui corpi. Occorre fare un appunto anche sulle esecuzioni pubbliche, come le “Rigenerazioni” (atti di pura teatralità che dimostrano la violenza del regime) o le “Particicuzioni” (in cui le Ancelle partecipano all’atto violento), che la Repubblica di Gilead attua regolarmente, rendendole strumenti di repressione, come sostiene Somacarrera [2006]. Nonostante il focus di questo paragrafo sia l’analisi della serie televisiva, è importante commentare che nelle Note Storiche alla fine del testo, gli studiosi (d’invenzione) pensano che siano termini coniatati da Waterford stesso [Atwood, 1985]. In definitiva, queste differenze così sostanziali servono all’adattamento a rendere materialmente percepibile la violenza del regime in una tensione crescente.

Uno degli aspetti più inquietanti presenti sia nel romanzo sia nella serie riguarda, inoltre, il modo in cui Gilead attribuisce la colpa della sterilità esclusivamente alle donne. Il principio secondo cui “non esistono uomini sterili, ma solo donne fertili o infeconde” [“Nolite Te Bastardes Carborundorum”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 4, Barker & Gerstein, 2017] mostra chiaramente la misoginia del sistema: se un’Ancella non riesce a rimanere incinta, la responsabilità ricade automaticamente su di lei [Bazin, 1991; Booker, 1994], anche se è molto più probabile che siano i Comandanti a essere sterili. In questo modo il regime protegge l’autorità maschile e trasforma il corpo femminile nell’unico bersaglio della colpa.

La serie approfondisce anche la propaganda ideologica già presente nel romanzo. Frasi come “i valori tradizionali sono il cuore di tutto ciò che facciamo” [“Il posto di una donna”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 6, Sigismondi & Straker Hauser, 2017], pronunciate dal Comandante, mostrano come a Gilead si utilizzi continuamente il linguaggio della famiglia, della religione e della tradizione per legittimare il proprio sistema autoritario. Dietro questi valori apparentemente positivi si nasconde, però, una società costruita sulla violenza, sulla repressione e sulla privazione della libertà individuale.

La trasposizione televisiva rende molto più evidente il contrasto tra Gilead e il Canada. Nel romanzo il Canada rappresenta già uno spazio libero e democratico, che l’Ancella sogna di

raggiungere un giorno, ma nella serie questa differenza viene accentuata visivamente: il Canada appare ordinario, libero e persino caotico nella sua quotidianità, in netto contrasto con l'ordine artificiale e oppressivo di Gilead. Allo stesso tempo, però, non viene mostrato come un luogo perfetto o ideale, bensì come una società reale, con problemi economici e difficoltà concrete, il che contribuisce a rendere ancora più credibile il confronto tra i due mondi.

### 3.4.3 Il significato del tempo

Nel romanzo, come esplicitato in precedenza, la temporalità è frammentata e costruita attraverso i continui ricordi della protagonista. June racconta gli eventi senza seguire un ordine preciso e spesso passa dal presente di Gilead al passato in maniera improvvisa, quasi confusionaria. La serie mantiene questa struttura, ma cerca di renderla più chiara e lineare per lo spettatore, soprattutto grazie all'aggiunta di diversi punti di vista e a una costruzione narrativa più sequenziale.

Nella serie, la storia inizia in *medias res*, con June che fugge insieme a Luke e alla loro figlia, Hanna. Questa scena viene ripresa più volte nel corso della narrazione e rappresenta il collegamento diretto con il 'nostro' presente, cioè il mondo prima della nascita di Gilead. I flashback diventano quindi fondamentali non solo per ricostruire ciò che è successo, ma anche per mostrare il tentativo della protagonista di non perdere la propria identità. June continua infatti a tornare mentalmente al passato per ricordarsi chi era prima di diventare Offred: ricordare diventa una vera forma di sopravvivenza psicologica.

Nel romanzo i ricordi appartengono esclusivamente a June, mentre la serie approfondisce maggiormente questo aspetto dedicando interi episodi ai flashback di altri personaggi.

Un esempio importante è Serena Joy. Nel libro il suo passato viene solo accennato, secondo gli occhi di June, mentre nella serie le viene dedicato quasi un intero episodio, scritto con maggiore libertà narrativa da Flavia Sigismondi e Wendy Straker Hauser nel sesto episodio, "Il posto di una donna", della prima stagione di *The Handmaid's Tale* [2017]. Attraverso questi flashback emerge il ricordo dell'amore ormai perduto per il Comandante, ma soprattutto il fatto che anche Serena finisce umiliata da Gilead. La serie mostra infatti come, prima della nascita del regime, il marito sostenesse il suo attivismo e il suo femminismo, mentre successivamente sarà proprio il sistema che lei ha contribuito a creare a privarla della libertà e della voce pubblica. Tanto che la maggiore focalizzazione del personaggio produce comprensione da parte dello spettatore e rende Serena una figura più

complessa, poiché il suo essere stata donna libera rende il suo passato credibile e il conflitto strutturale tra l'identità passata e quella nuova si trasforma in una lotta psicologica.

Si approfondisce anche il personaggio di Luke. Nel romanzo il lettore non sa realmente se sia sopravvissuto oppure no, mentre l'adattamento televisivo sceglie di dedicargli un episodio. Attraverso un lungo flashback, che, a sua volta, contiene altri ricordi, si raccontano la sua fuga e la sua sopravvivenza. Questo permette alla serie di dare maggiore enfasi alla sofferenza vissuta anche dai personaggi esterni a Gilead e, al contempo, di seguire Luke nel suo tentativo di ritrovare June e Hanna. Questo episodio sostituisce la ricostruzione incerta del romanzo con un evento visivamente determinato nella serie; lo stesso riduce l'ambiguità memoriale ed anticipa il trauma, orientando immediatamente l'identificazione dei personaggi, costruendo la protagonista come madre in azione prima ancora che come narratrice.

Anche Nick riceve uno spazio molto più ampio rispetto al libro. I suoi flashback servono soprattutto a mostrare le radici che hanno portato alla nascita di Gilead e il modo in cui gli uomini comuni sono stati gradualmente coinvolti nel regime. In particolare, la serie collega il suo passato alla nascita delle Cerimonie e alla costruzione del sistema di controllo sulle Ancelle. Attraverso questi momenti emerge inoltre la paura di Nick nei confronti del Comandante e del modo in cui il suo superiore si comporta con l'Ancella: teme infatti che June possa arrivare al punto di togliersi la vita, come già accaduto alla ragazza precedente, motivo per cui decide di interrompere temporaneamente la relazione con lei.

In generale, quindi, la serie mantiene la struttura frammentata e basata sul ricordo tipica del romanzo, ma la rende più lineare e comprensibile grazie all'ampliamento dei punti di vista. Se nel libro il lettore resta completamente intrappolato nella memoria soggettiva di June, nella trasposizione televisiva il passato diventa uno strumento per approfondire anche gli altri personaggi e per spiegare più chiaramente il processo che ha portato alla nascita e al consolidamento di Gilead.

#### ***3.4.4 Il corpo femminile come dispositivo di controllo della riproduzione***

Il corpo femminile è uno degli strumenti principali attraverso cui Gilead esercita il proprio controllo. La serie riprende questo tema e lo rende ancora più esplicito e visivamente violento, mostrando in modo ripetuto come il regime riduca le donne a corpi da disciplinare, controllare e utilizzare per la riproduzione.

Già al Centro Rosso emerge chiaramente questa idea. Quando Janine si ribella e viene successivamente punita, June domanda a Moira cosa sia successo, e la sua amica cita il versetto biblico “Se il tuo occhio destro ti fa peccare, cavalo”, aggiungendo poi “non ci servono gli occhi per partorire” [“Difred”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 1, Morano & Miller, 2017]. La frase mostra perfettamente la logica di Gilead: alle Ancelle non viene riconosciuta alcuna individualità, poiché l’unica funzione ritenuta importante è quella riproduttiva. Nel romanzo questo concetto è presente soprattutto attraverso il linguaggio e le riflessioni di June, mentre nella serie viene reso più diretto e brutale attraverso immagini e dialoghi.

Anche il modo in cui le Ancelle vengono identificate sottolinea la loro disumanizzazione. Nella serie portano un numero identificativo nell’orecchio, richiamando il bestiame. Nel libro, invece, Atwood scrive di un tatuaggio alla caviglia. In entrambi i casi, il significato resta lo stesso: le Ancelle non sono considerate persone, ma proprietà del regime; lo stesso richiamo ai metodi identificativi nazisti è lampante.

Il controllo sul corpo passa anche attraverso il linguaggio e il comportamento. Le Ancelle devono essere completamente sottomesse e non possono parlare liberamente: possono intervenire soltanto quando vengono interrogate o autorizzate a farlo. Questo silenziamento è fondamentale sia nel romanzo sia nella serie, perché mostra come Gilead tenti di cancellare non solo la libertà fisica delle donne, ma anche la loro voce e la loro identità personale.

L’aspetto più traumatico, però, riguarda la maternità. Ogni volta che un’Ancella partorisce, il bambino le viene immediatamente strappato dalle braccia, anche se è costretta ad allattarlo e svezzarlo. La serie insiste quasi pesantemente sulla violenza emotiva di questi momenti, mostrando il dolore fisico e psicologico delle donne costrette a creare un legame con il figlio pur sapendo che non potranno mai essere considerate le vere madri.

Il corpo diventa anche uno strumento di punizione e di paura. Frasi come “nessuna pietà per un membro della resistenza” mostrano la brutalità con cui Gilead elimina qualsiasi forma di opposizione. Allo stesso tempo, Nick dice a June che “è tutto inutile... tutti cedono” [“Compleanno”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 2, Morano & Miller, 2017] quando si accorge della sua amicizia con Emily, sottolineando quanto il regime riesca a spezzare psicologicamente le persone prima ancora che fisicamente.

Anche alcune figure apparentemente ‘positive’ mantengono un rapporto ambiguo con il corpo delle Ancelle. Il medico, ad esempio, sembra voler aiutare June proponendosi di metterla incinta, ma il suo comportamento lascia intendere che dietro quell’offerta ci sia soprattutto un desiderio personale

e sessuale, più che un reale interesse per la sua sopravvivenza. In questo modo la serie, come il romanzo, mostra come persino gli uomini che sembrano opporsi al sistema finiscano spesso per sfruttare comunque il corpo femminile.

La mancanza di amore all'interno delle coppie di Gilead emerge soprattutto nel rapporto tra le Mogli e i Comandanti. Serena Joy, ad esempio, arriva a proporre a June di avere rapporti intimi con Nick nella speranza di ottenere finalmente un figlio. Questo gesto mostra quanto il matrimonio a Gilead sia ormai svuotato di ogni sentimento autentico e ridotto soltanto a un accordo politico e riproduttivo. Allo stesso tempo, però, proprio questa scelta porterà alla nascita del vero legame tra Nick e June, facendo degenerare una situazione che Serena credeva di poter controllare.

Anche altri personaggi femminili mostrano piccole forme di solidarietà nei confronti delle Ancelle. La Moglie di Steven, ad esempio, sembra stare dalla parte di Emily e durante ogni Cerimonia finge di stare male, quasi nel tentativo di sottrarsi al rituale imposto dal regime e di salvare l'Ancella da quel momento di violenza sessuale. Si tratta di una resistenza minima, ma significativa, perché dimostra come persino alcune Mogli siano profondamente disgustate dal sistema.

Sia nel libro sia nella serie, *Jezebel's* (o Gezebele) rappresenta uno degli esempi più evidenti della contraddizione di Gilead. Davies, citata in precedenza, considera le prostitute presenti in questo luogo come l'elemento di "Gothic parody or carnivalesque grotesquerie" [2006: 58], ricorrente nei testi di Atwood. Ufficialmente, il regime condanna la sessualità e il peccato, ma in realtà crea spazi nascosti in cui i Comandanti possono soddisfare liberamente i propri desideri senza avere come fine ultimo la riproduzione. Anche la protagonista decide di partecipare a queste uscite in quegli spazi nascosti (nel libro è solo una, mentre nella serie sono due) per vivere qualcosa di diverso dalla routine soffocante di Gilead. E in queste occasioni appare come una figura ulteriormente sottomessa dal Comandante, esibita e controllata secondo i suoi gusti. Proprio questa ambiguità rende ancora più evidente il modo in cui il regime utilizza costantemente il corpo femminile come oggetto di possesso e di controllo.

### ***3.4.5 La religione e il potere come forme di ideologia principali***

È già stato descritto che Gilead utilizza la Bibbia non come guida spirituale, bensì come strumento politico per giustificare la violenza, il controllo e la disuguaglianza.

Fin dalle prime scene viene mostrato il modo brutale con cui il potere si impone sui corpi femminili. Le guardie malmenano June mentre tenta di fuggire, strappandole Hanna dalle braccia, scena che nella serie assume un forte impatto visivo ed emotivo. Questo momento rappresenta

simbolicamente ciò che il regime farà per tutta la narrazione, scritta e successivamente audiovisiva: separare le donne dai propri figli e privarle di qualsiasi autonomia. Anche la presenza costante delle guardie armate davanti alle case dei Comandanti contribuisce a creare un clima di controllo continuo e militarizzato.

La religione viene utilizzata soprattutto come mezzo di disciplina. Le Zie, ad esempio, maltrattano le giovani Ancelle, trattando la violenza come qualcosa di normale e necessario. Nel romanzo questo emerge soprattutto dai racconti di June, mentre la serie rende più espliciti gli abusi fisici e psicologici del Centro Rosso.

Anche la divisione tra le diverse categorie femminili mostra chiaramente la gerarchia di potere presente a Gilead. Le Marte sono anch'esse sottomesse, ma non subiscono lo stesso livello di violenza delle Ancelle, perché il loro corpo non è direttamente al centro del sistema riproduttivo. La differenza di trattamento emerge soprattutto nel momento in cui June sembra rimanere incinta: improvvisamente tutti iniziano a trattarla meglio, dimostrando che il valore di un'Ancella dipende esclusivamente dalla sua fertilità.

Si presume inoltre che le Ancelle siano ignoranti o incapaci di comprendere davvero il funzionamento del potere. Questa idea permette ai Comandanti di sentirsi superiori e di mantenere il controllo attraverso il paternalismo. Emblematica è la frase del Comandante durante la prima partita a Scarabeo con June, nella serie televisiva: “sei brava, ma alla fine ho vinto io” [“Compleanno”, *The Handmaid's Tale*, Stagione 1, Episodio 2, Morano & Miller, 2017], che mette in evidenza il sessismo alla base del regime. Anche quando June dimostra intelligenza o capacità di manipolazione, il potere maschile sente comunque il bisogno di riaffermare la propria superiorità.

Anche il rapporto tra June e il Comandante viene rappresentato come profondamente legato alle dinamiche di potere. Il Comandante sviluppa nei confronti dell'Ancella una forma di interesse perverso, quasi un bisogno di sentirsi speciale e desiderato all'interno di un sistema che lui stesso ha contribuito a creare. June accetta questo rapporto non perché provi davvero qualcosa per lui, ma perché quei momenti rappresentano una fuga temporanea dalla realtà di Gilead. In questo senso, la serie mostra spesso June come una sorta di burattino nelle mani del Comandante, costretta a recitare continuamente una parte per sopravvivere.

Il ruolo delle Ancelle termina nel momento in cui il bambino viene svezzato. Dopo aver partorito e allattato il figlio, vengono allontanate dalla famiglia e assegnate a una nuova casa, come se fossero semplici strumenti riproduttivi da spostare dove necessario. Questo meccanismo mostra

chiaramente come Gilead cancelli completamente qualsiasi legame affettivo e riduca la maternità a una funzione politica e biologica controllata dal regime.

### ***3.4.6 Il linguaggio e la memoria per mantenere la propria identità***

Il linguaggio rappresenta uno degli strumenti principali attraverso cui Gilead controlla le persone e ne modifica l'identità. Grazie alla maggiore quantità di dialoghi, la serie mostra come le parole, i rituali e le formule religiose servano a costruire una realtà artificiale fondata sulla repressione.

Uno degli elementi presenti sia nel libro che nella serie è il linguaggio religioso obbligatorio. Per i dieci episodi della prima stagione che ricalcano il romanzo, espressioni come “Sia benedetto il frutto”, “Possa il Signore schiudere” oppure “La pace sia con lei” vengono ripetute continuamente nella vita quotidiana e sostituiscono qualsiasi forma di conversazione spontanea. Queste formule non hanno soltanto una funzione religiosa, ma servono soprattutto a ricordare costantemente il ruolo imposto alle donne e il controllo esercitato dal regime. Anche il saluto “Sotto il suo occhio” richiama direttamente la sorveglianza continua di Gilead, facendo capire che nessuno può sentirsi davvero libero o al sicuro.

Attraverso il linguaggio passa anche la disumanizzazione delle Ancelle. June, infatti, non esiste più come persona autonoma: il suo vero nome viene cancellato e sostituito con un nome che indica appartenenza al Comandante. La sua identità individuale riemerge soltanto in momenti molto rari e privati, quasi come un ricordo che il regime cerca continuamente di soffocare. Nel romanzo questo conflitto interiore è espresso soprattutto attraverso il monologo della protagonista, mentre la serie lo rende visibile anche attraverso il contrasto tra June e il ruolo di “Difred” imposto da Gilead.

La dimensione distopica emerge inoltre dal continuo contrasto tra elementi del passato e aspetti moderni. Gilead si presenta come una società fondata su valori antichi e tradizionali, ma allo stesso tempo utilizza strumenti contemporanei e tecnologie moderne, come *conference call*, computer e sistemi di sorveglianza avanzati. Questo contrasto rende il regime ancora più inquietante, perché dimostra come il ritorno a un modello apparentemente ‘tradizionale’ non significhi affatto un rifiuto della modernità, ma piuttosto l'uso della tecnologia per rafforzare il controllo politico e sociale di un'ideologia radicalmente reazionaria.

Un elemento interessante riguarda anche la traduzione italiana del nome della protagonista. Nel doppiaggio italiano della serie, infatti, Offred diventa “Difred”, mentre nel romanzo italiano il nome rimane invariato. In entrambi i casi il significato è lo stesso: il nome dell'Ancella deriva da

quello del Comandante (“Of Fred”, cioè “di Fred”), sottolineando come la donna perda completamente la propria identità individuale e diventi proprietà dell’uomo a cui viene assegnata.

La serie enfatizza molto più del romanzo l’idea che le Ancelle siano considerate semplicemente “grembi con due gambe” [Atwood, 1985: 181]. Tutta la loro esistenza ruota intorno alla procreazione e, una volta esaurita questa funzione, diventano facilmente sostituibili. Il loro corpo conta più della loro persona, e l’identità individuale viene completamente annullata dal ruolo assegnato dal regime.

La memoria assume un ruolo fondamentale soprattutto nei momenti in cui il passato riesce ancora a sopravvivere all’interno di Gilead. Un esempio significativo è la scena in cui Janine allatta sua figlia: invece di trattarla semplicemente come un neonato, le parla quasi come si farebbe a un adulto e le canta *Three Little Birds* di Bob Marley. Questo momento mostra la permanenza di frammenti del vecchio mondo e di una normalità ormai perduta. La canzone diventa quindi un collegamento emotivo con il passato e con una dimensione più umana e affettiva che Gilead cerca di eliminare.

Anche Serena Joy, nella serie, sembra a tratti rendersi conto dell’assurdità della realtà che contribuisce a sostenere. Pur continuando a difendere il sistema, appare consapevole di quanto la situazione sia strana e profondamente contraddittoria, soprattutto nel modo in cui le donne vengono private di ogni libertà. Questo elemento è più sviluppato nella trasposizione televisiva, che approfondisce maggiormente il conflitto interiore del personaggio rispetto al romanzo.

La figura del Comandante assume inoltre un valore quasi sacrale. In alcuni momenti viene paragonato a una sorta di “Divino Imperatore” [“Nolite Te Bastardes Carborundorum”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 4, Barker & Gerstein, 2017], simbolo di un potere maschile assoluto che unisce autorità politica, religiosa e patriarcale. Tuttavia, la serie mostra anche la fragilità e le contraddizioni di questo potere, soprattutto nei momenti privati condivisi con June.

Un esempio importante è la scena della rivista che il Comandante offre all’Ancella. In un mondo in cui alle donne è proibito leggere, quel gesto sembra inizialmente rappresentare una piccola apertura verso la libertà e quasi una possibilità di evasione dal sistema. Tuttavia, il momento assume subito una dimensione inquietante: il Comandante non è interessato davvero alla libertà di June, ma prova piacere nel guardarla sorridere e nel sentirsi l’uomo che le concede temporaneamente qualcosa di proibito. Anche qui il linguaggio, la cultura e la memoria diventano strumenti di potere più che reali possibilità di emancipazione.

### 3.5 La traduzione audiovisiva del simbolismo

La narrativa proposta da Atwood dipende saldamente dall'idea del simbolo e della metafora che vanno oltre la diegesi vera e propria. I vestiti rossi delle Ancelle, l'idea dell'Occhio (che rimanda al Grande Fratello orwelliano) e la ritualizzazione di eventi, anche quotidiani, come le Cerimonie, sono sia elementi meramente narrativi sia, allo stesso tempo, allusioni critiche alla sorveglianza, allo sfruttamento femminile e al controllo ideologico.

Come sostiene Hutcheon, “just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation” [2006: 16]; per questo motivo, il simbolismo di *The Handmaid's Tale* amplifica i rischi etici e politici intrinseci al testo, creando però livelli di coinvolgimento e di interpretazione che pongono la critica e i lettori quasi sullo stesso piano.

I colori, le divisioni degli ambienti e le restrizioni corporee trasformano gli oggetti e i comportamenti in strumenti con un significato specifico, conferendo maggiore potere alla logica dello stato totalitario e mettendo in luce la materializzazione dell'oppressione tipica del contesto. Eclatante è il pensiero di Claeys:

handmaids wear veils, and expose as little of their bare flesh as possible. They are tattooed on the ankles with numbers. Their old names are banned, and they are named after their masters, 'June' being 'Of Fred'. They must bear children to Commanders whose wives cannot. They live in compounds, while the general population is confined within a large wall. Those attempting to flee, like doctors who formerly performed abortions, which are now illegal, are killed [2017: 445].

L'adattamento televisivo costruisce gran parte della propria forza espressiva attraverso l'immagine e la scenografia. La serie utilizza prevalentemente colori freddi e spenti per rappresentare la realtà di Gilead, creando un'atmosfera opprimente e claustrofobica, mentre i numerosi primi piani contribuiscono a trasmettere la concitazione e il senso di angoscia vissuto dai personaggi. I tagli netti tra le scene e i continui flashback interrompono la linearità narrativa, generando un ritmo frammentato che riflette la confusione interiore di June. Nei ricordi del passato, invece, prevalgono colori più vivaci e luminosi, che sottolineano quanto il 'prima' venga percepito come felice e umano rispetto alla rigidità del presente.

Lo spettatore ha costantemente la sensazione di trovarsi all'interno della scena, quasi intrappolato insieme ai personaggi. La serie rimane fedele alla storia originale di Atwood, pur introducendo diversi *flashforward* e modifiche narrative: Ofglen, per esempio, cambia padrone dal secondo episodio, elemento diverso nel romanzo, dove il personaggio cambia soltanto verso la fine. Anche la struttura temporale appare 'sfasata' rispetto al libro, perché l'adattamento non segue un ordine lineare pur mantenendo molte battute originali. La scelta della musica è fondamentale per amplificare le emozioni e creare tensione; inoltre, numerosi riferimenti alla cultura pop, come i richiami a film horror, oppure a *Blue Moon*, *Blue Monday* o *Rhapsody in Blue*<sup>17</sup>, ricordano continuamente allo spettatore che prima di Gilead esisteva una società moderna e libera. A tal proposito, Vevaina ricorda che "the numerous historical and literary allusions [...] indicate that, under the veneer of civilization, we human beings have remained much the same" [2006: 96].

Alcune differenze rispetto al romanzo emergono in modo significativo. Nella serie Serena Joy è presente durante il primo rapporto tra June e Nick, rendendo la scena ancora più disturbante e controllata rispetto al testo scritto. Inoltre, manca il momento in cui Serena mostra a June la fotografia di Hanna: nell'adattamento viene invece mostrata direttamente la bambina viva e sana a scuola, scelta che accentua l'impatto emotivo e il dolore di June. Molte scene sembrano volutamente collocate fuori contesto rispetto alla narrazione originale, contribuendo a creare nello spettatore una continua sensazione di spaesamento.

Il corpo, lo spazio e i costumi assumono un ruolo centrale nella rappresentazione di Gilead. All'inizio della serie il racconto si colloca relativamente vicino al presente, e questo è evidente anche nei vestiti 'moderni' utilizzati nei flashback. Nel mondo nuovo, invece, l'elemento che prima di tutto richiama l'attenzione è che le bambine sono vestite di rosa, mostrando immediatamente una divisione rigida dei ruoli di genere.

L'intera società si organizza attraverso una classificazione cromatica estremamente precisa: le Ancelle vestono di rosso, le Zie di marrone, le Mogli di turchese, i Comandanti di nero e le Marte di verde [Bazin, 1991]. Nel postscriptum di Atwood viene identificato dal Professor Pieixoto che fu il Comandante Waterford a decidere che le "Ancelle vestissero di rosso, a imitazione, pare, delle uniformi dei prigionieri di guerra tedeschi nei campi canadesi all'epoca della Seconda guerra mondiale" [Atwood, 1985: 390-391]. Il colore diventa quindi un vero e proprio strumento di controllo

---

<sup>17</sup> Si fa, rispettivamente, riferimento alla canzone *Blue Moon* del 1934, interpretata da artisti come Elvis Presley (1954), Ella Fitzgerald (1956) e Frank Sinatra (1960), alla canzone *Blue Monday* del 1983 della band britannica synth pop New Order e *Rhapsody in Blue*, composizione musicale di George Gershwin del 1924.

sociale e di identificazione immediata del ruolo di ogni individuo. Anche gli spazi domestici mostrano profonde contraddizioni: la Moglie di Waterford, pur essendo teoricamente la padrona di casa, non sa neppure dove si trovi la camomilla, segno di un potere puramente simbolico e convenzionale.

I parti vengono rappresentati come eventi collettivi e teatrali di enorme importanza sociale. Le Mogli fingono di essere loro stesse incinte, mentre è l'Ancella a partorire realmente: la maternità viene così appropriata simbolicamente dalla classe dominante. Durante il parto le Mogli partecipano a un rito quasi paradisiaco, mentre le Ancelle sembrano appartenere a una sorta di culto religioso surreale e inquietante.

La separazione tra uomini e donne emerge anche attraverso espressioni come “la parte silenziosa della stanza” [“Il posto di una donna”, *The Handmaid's Tale*, Stagione 1, Episodio 6, Sigismondi & Straker Hauser, 2017], che identificano le donne (anche di potere) come presenze passive e marginalizzate: non solo le Ancelle sono sottomesse, ma anche le Mogli, che secondo il pensiero di Booker sono rese tutte delle commodity [1994]. L'ambasciatrice straniera, pur provocando apertamente il sistema, viene immediatamente silenziata, mostrando quanto il dissenso femminile venga controllato. Anche le Ancelle punite, definite “quelle rovinate” [“Il posto di una donna”, *The Handmaid's Tale*, Stagione 1, Episodio 6, Sigismondi & Straker Hauser, 2017], hanno meno possibilità di essere esibite pubblicamente, perché il loro corpo non corrisponde più all'ideale imposto dal regime. La spettacolarizzazione dei figli è particolarmente sconcertante: i bambini diventano simboli da mostrare e quasi trofei da esibire pubblicamente.

L'intera serie è attraversata da un forte simbolismo religioso e rituale, ovvero il tema principale della narrazione originale. A tal proposito, Hutcheon sostiene che i “themes are perhaps the easiest story elements to see as adaptable across media and even genres or framing contexts” [2006: 10].

Il bagno che precede la Cerimonia richiama un rito di purificazione e purezza, mentre il cerchio della punizione rappresenta pubblicamente l'umiliazione collettiva. La Cerimonia stessa viene rappresentata come un freddo rito del concepimento, privo di amore e vicino a una forma di violenza sessuale apparentemente consensuale. Non esiste affetto neppure tra il Comandante e la Moglie, e il rapporto viene consumato soltanto una volta al mese, nei giorni fertili dell'Ancella, accompagnato dalla lettura delle Sacre Scritture e da musica religiosa. Anche la violenza pubblica assume un valore rituale: le esecuzioni vengono allestite come spettacoli teatrali e denominate ‘rigenerazioni’ in cui si muore e si rinasce simbolicamente attraverso la partecipazione collettiva. Emergono inoltre profonde contraddizioni: il corpo femminile viene considerato sacro, e dunque un

oggetto, perché necessario alla procreazione, ma contemporaneamente il sistema condanna formalmente lo stupro, pur fondandosi di fatto su di esso.

Accanto alla violenza del regime, la serie mostra anche forme di solidarietà e resistenza. La fotografia [Figura 1] delle Ancelle che si abbracciano rappresenta una vicinanza solo in parte forzata, ma anche autentica e umana.

La fuga di Moira è fondamentale perché dimostra la possibilità concreta di ribellarsi e diventa una fonte di forza per June, che invece si percepisce spesso come debole. Anche il tentativo di fuga di Emily assume un ruolo simbolico importante: la donna viene deportata nelle Colonie,

ma il suo gesto continua a ispirare June. Lo stesso nome “Mayday” possiede un significato nascosto e profondamente simbolico, derivando dal francese “M’aidez”, cioè “aiutatemi”. Un altro momento significativo riguarda l’ambasciatrice straniera: nonostante la sua gentilezza, June è costretta a mentire a causa della presenza del Comandante, compiendo uno sforzo psicologico enorme pur di sopravvivere. Infine, il regalo della Moglie a June, un carillon che identifica la sua situazione come una “ragazza intrappolata in una scatola” [“Gezebele”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 8, Dennis & Snyder, 2017], diventa una chiara metafora della condizione dell’Ancella stessa, rinchiusa in un ruolo imposto dal regime e privata di ogni libertà personale.



Figura 1 – “Compleanno”, *The Handmaid’s Tale*, Stagione 1, Episodio 2, Reed Morano & Bruce Miller, 2017; cortesia di Amazon Prime Video.

### 3.6 Ricezione, attualizzazione e impatto culturale

Dalla sua pubblicazione, *Il racconto dell’ancella* è riuscito, grazie alla spettacolarità, alla previsione del futuro nonché alla risonanza popolare, a coinvolgere ampiamente la critica, posizionandosi come testo determinante sia nel discorso letterario sia in quello politico. Gli studiosi hanno analizzato le varie interrelazioni con la teoria femminista, le politiche relative alla riproduzione e le strategie narrative tipiche del genere distopico, sovente enfatizzando la preveggenza del romanzo in alcuni aspetti, in particolare nella descrizione del governo autoritario, così realistica da sembrare un testo scritto oggi. L’attenzione della critica si è anche focalizzata sull’uso da parte di Atwood della voce

narrante, del ricordo inaffidabile di June e dell'interiorità, che intensificano gli interessi etici ed emotivi di questa *ustopia*.

Le differenze drastiche tra il romanzo e la serie rivelano l'instabilità del contesto temporale-culturale. L'adattamento televisivo mette in primo piano problemi inerenti al racconto distopico in quanto tale, come l'oppressione, la tecnologia di sorveglianza e la complicità dei media con il regime, riflettendo l'angoscia diventata comune nel ventunesimo secolo, nonostante sia assente nel testo originale. La continuità, però, è mantenuta dai motivi centrali, ovvero il controllo della riproduzione, il potere reso un rito e la sorveglianza dei corpi femminili. Ciò assicura, dunque, la fedeltà al nucleo narrativo di Atwood. La trasposizione transmediale ha avuto un impatto composito: l'immediatezza visiva della televisione ha intensificato le reazioni del pubblico dai punti di vista etico ed emotivo, oltre ad aver lasciato spazio a una riflessione politica in gran parte sostenuta attraverso lo storytelling riproposto in ciascun episodio.

Il romanzo è responsabile di aver instaurato un dialogo con le varie e tristi realtà contemporanee. Malak, a tal proposito, sottolinea che "Atwood's aim is to encourage the reader to adopt a rational stance that avoids *total* 'suspension of disbelief'" [2021: 14]<sup>18</sup>, citando anche le parole di Samuel Taylor Coleridge [1817]. Il lettore e dunque lo spettatore devono avere uno sguardo vigile e reattivo su ciò che viene messo davanti ai loro occhi.

La crisi della natalità, i limiti imposti in base al genere sul lavoro e sull'indipendenza personale, e il populismo che si radica nella religione non sono soltanto invenzioni dell'autrice; trovano invece eco nei dibattiti politici odierni e nell'attivismo contro di essi che si è espanso a livello globale. A sostegno di ciò, Booker sostiene che "a resurgence of these energies like that embodied in the Republic of Gilead could occur thus bespeaks an inability of Western society to learn the lessons of history" [1994: 166]. La narrazione di Atwood, così speculare alla realtà, assume una funzione duale: avverte di possibili traiettorie politiche autoritarie e fa luce sulle ingiustizie già esistenti, ricorrendo a forme narrative sottili per renderle meno evidenti.

Dal punto di vista culturale, il testo e il suo adattamento televisivo sono diventati punti di riferimento per l'attivismo e i commenti politici contemporanei. L'immagine delle Ancelle in rosso è stata spesso utilizzata nelle proteste per i diritti sulla riproduzione e nelle lotte alla violenza contro le donne, sull'uguaglianza di genere e contro le minacce allusive al totalitarismo in tutto il mondo. Numerosi studiosi hanno osservato come la distopia di Gilead sia stata reinterpretata dall'opinione pubblica come una metafora delle minacce percepite all'autonomia femminile e ai diritti acquisiti nel

---

<sup>18</sup> Corsivo originale.

corso del Novecento. Il romanzo è diventato un vero e proprio artefatto culturale capace di uscire dalla finzione narrativa per influenzare il discorso pubblico e alimentare movimenti di protesta contro le restrizioni all'aborto e ai diritti riproduttivi in diversi paesi [Boyle, 2023; Tabuyo-Santaclara, 2024].

L'influenza dell'opera è risultata particolarmente evidente all'interno delle mobilitazioni femministe successive al 2016 e nel contesto del movimento *#MeToo*. Pur non essendo direttamente collegato alle denunce di molestie sessuali che caratterizzarono il *#MeToo*, *Il racconto dell'ancella* contribuisce a fornire un immaginario condiviso attraverso cui rappresentare le dinamiche di controllo sul corpo femminile e le strutture di potere patriarcali denunciate dal movimento. In questo senso, il romanzo di Atwood è stato spesso richiamato come esempio estremo delle conseguenze della subordinazione delle donne, diventando un punto di riferimento simbolico nelle discussioni pubbliche sulla violenza di genere, sull'autodeterminazione e sulla disparità di potere tra uomini e donne. Diversi studiosi hanno evidenziato come la rinnovata popolarità dell'opera abbia favorito nuove forme di attivismo femminista, contribuendo a rafforzare la visibilità delle rivendicazioni legate ai diritti delle donne e alla giustizia di genere [Tolentino, 2019; Mueller et al., 2020; Tabuyo-Santaclara, 2024].

Uno degli aspetti più significativi di questa eredità culturale è l'adozione del costume delle Ancelle durante le manifestazioni pubbliche. Le lunghe tuniche rosse e le cuffie bianche, rese celebri dalla serie televisiva, sono diventate un potente strumento di protesta utilizzato in numerosi paesi per denunciare leggi considerate lesive dei diritti riproduttivi e femminili. Studi etnografici hanno mostrato che molte attiviste scelgono questo abbigliamento perché consente di attirare immediatamente l'attenzione dei media e di evocare visivamente la condizione di oppressione descritta da Atwood. Inoltre, l'anonimato garantito dal costume permette alle manifestanti di rappresentare collettivamente tutte le donne, piuttosto che singole identità individuali. Margaret Atwood stessa ha riconosciuto la forza di questo simbolo, sottolineando come il costume sia stato adottato in numerosi contesti internazionali per protestare contro forme di controllo statale sul corpo femminile. Le immagini delle Ancelle sono così diventate una delle icone più riconoscibili delle mobilitazioni femministe del XXI secolo, trasformando un elemento della narrativa distopica in uno strumento concreto di azione politica [Beaumont & Holpuch, 2018; Carrola, 2021; Bravo, 2024].

Trascendendo i limiti letterari, *Il racconto dell'ancella* funge da artefatto culturale e al contempo è uno strumento politico, capace di dimostrare il modo in cui la letteratura distopica sia potente

nell'influenzare il discorso pubblico, dare una forma all'immaginario collettivo angosciante e far nascere nuove riflessioni critiche.



## CONCLUSIONI

Come accennato nell'Introduzione<sup>1</sup>, in questo elaborato si è posta la domanda: “Come cambia la rappresentazione della distopia patriarcale di Gilead nel passaggio dal romanzo di Margaret Atwood alla serie televisiva?”. L'enfasi, dunque, è sul modo in cui la serie ideata da Bruce Miller nel 2017, *The Handmaid's Tale*, ha trasposto sullo schermo gli elementi più caratterizzanti del testo di Margaret Atwood del 1985, *Il racconto dell'ancella*, ma soprattutto su come la narrazione sia stata ampliata e modificata ai fini del piccolo schermo.

Il risultato dell'analisi dimostra che, infatti, nel romanzo di Atwood, la Repubblica di Gilead viene percepita principalmente attraverso la voce soggettiva di June. Non si ottiene mai una visione completa del regime, che è ricostruito mediante ricordi, riflessioni e testimonianze incomplete, e questa limitazione prospettica contribuisce a generare il senso di incertezza e di oppressione che caratterizza l'intera narrazione. Sia il lettore che lo spettatore vivono come la protagonista nell'irrequietezza del momento, che non attribuisce dignità alla loro vita.

La distopia patriarcale si manifesta soprattutto attraverso il controllo del corpo femminile, la manipolazione del linguaggio, l'uso politico della religione e la progressiva cancellazione dell'identità individuale. La narrazione di Atwood si configura quindi come una *ustopia*<sup>2</sup>, poiché, pur rappresentando una società profondamente repressiva, lascia aperto uno spazio di speranza e di resistenza attraverso i ricordi dell'Ancella, l'apparente solidarietà del movimento del *Mayday* e l'ambiguità del finale:

Il furgone attende sul viale d'accesso, con i doppi portelli aperti. I due [Occhi], uno per lato adesso, mi prendono per i gomiti per aiutarmi a salire. Non so se sarà una fine o un inizio: mi sono affidata a mani sconosciute, perché non c'era altro da fare.

Salgo, nel buio, o nella luce [Atwood, 1985: 378].

La serie televisiva mantiene questi elementi fondamentali (tra cui la scena appena riportata) e li traduce in una forma che rende la violenza del sistema più concreta, immediata e visibile. Mediante

---

<sup>1</sup> Vedere sopra.

<sup>2</sup> Neologismo di Margaret Atwood per indicare l'utopia presente nella distopia e viceversa, vedere sopra.

l'espansione dei punti di vista, l'approfondimento di personaggi secondari e la rappresentazione diretta degli spazi, delle istituzioni e dei meccanismi di controllo di Gilead, lo spettatore ottiene una visione molto più ampia del funzionamento del regime. La militarizzazione della società, la sorveglianza costante, la brutalità delle punizioni, come la Misericordia, la Redenzione, la Particuzione e la Rigenerazione, e la spettacolarizzazione del controllo dei corpi femminili, nonché il sistema che divide le donne in una gerarchia fissa, assumono una centralità che nel romanzo rimane spesso implicita o filtrata dalla coscienza della protagonista.

Un ulteriore cambiamento riguarda, nello specifico, la figura dell'Ancella. Se June nel romanzo è una testimone che cerca di preservare la propria identità attraverso il ricordo e la narrazione, nella serie diventa progressivamente un soggetto politico attivo e una figura di resistenza collettiva. La trasposizione accentua infatti l'agency femminile e rende più espliciti i momenti di ribellione, come la mancata lapidazione di Janine citata in precedenza, trasformando una resistenza prevalentemente interiore in un conflitto aperto e collettivo contro la Repubblica di Gilead. In questo modo, la trasposizione audiovisiva risponde alle sensibilità contemporanee e ai dibattiti sui diritti delle donne, offrendo un'immagine più dinamica e combattiva della lotta contro il patriarcato, come simboleggiato dalle lotte contro la violenza contro le donne e dal movimento femminile solidale del *#MeToo*.

Lo studio ha inoltre dimostrato che l'adattamento non rappresenta soltanto un trasferimento da un medium all'altro, ma un processo di attualizzazione culturale. La serie dialoga con questioni centrali del presente, quali la crisi della democrazia liberale, la sorveglianza tecnologica, la restrizione dei diritti riproduttivi e la crescente politicizzazione della religione, confermando la straordinaria capacità dell'opera di Atwood di rinnovarsi e di mantenere la propria rilevanza storica. Pur introducendo nuovi elementi e ampliando la narrazione oltre i confini del romanzo, *The Handmaid's Tale* resta fedele ai temi fondamentali dell'opera: il controllo della riproduzione, la subordinazione femminile, la manipolazione ideologica e la lotta per la conservazione dell'identità.

Nonostante l'analisi approfondita delle fonti e la moltitudine di studi precedenti sull'argomento, restano lacune per quanto concerne la serie televisiva sopracitata. In questa prospettiva, ulteriori sviluppi della ricerca potrebbero concentrarsi sull'evoluzione della serie, oltre che sul materiale narrativo fornito dal romanzo di Atwood. A partire dalla seconda stagione, infatti, *The Handmaid's Tale* costruisce una trama autonoma che amplia il mondo di Gilead e approfondisce temi soltanto accennati nell'opera originale, ma al contempo aggiunge altri elementi che mancano nel testo dell'autrice canadese. Tale estensione seriale offre un terreno particolarmente fertile per indagare come la distopia contemporanea continui a dialogare con le trasformazioni sociali e politiche del

presente, dalle discussioni sui diritti riproduttivi e sull'autodeterminazione femminile fino alle dinamiche della sorveglianza, della radicalizzazione ideologica e delle crisi delle democrazie occidentali. Analizzare queste successive evoluzioni consentirebbe quindi di comprendere come l'universo narrativo creato da Atwood venga costantemente reinterpretato per rispondere alle inquietudini e ai dibattiti della contemporaneità.

Confrontare il testo con la trasposizione si è rivelato una sfida avvincente, poiché ha permesso di scoprire alcuni elementi profondamente interessanti sia dal punto di vista dell'adattamento in quanto tale sia dell'eredità che la narrazione utopica dell'autrice canadese ha lasciato, con ispirazioni culturali, sociali e politiche fino ad oggi.

In conclusione, la rappresentazione della distopia patriarcale di Gilead passa da una dimensione prevalentemente introspettiva e narrativa a una rappresentazione visiva, collettiva e fortemente politicizzata. Se il romanzo invita il lettore a ricostruire criticamente i meccanismi del potere attraverso la memoria di June, la serie li espone apertamente, rendendoli immediatamente riconoscibili e collegandoli alle paure e alle tensioni del presente in maniera corale, anziché in modo frammentato e introspettivo come nel romanzo. È difficile ignorare il successo mediatico su scala globale che ha avuto la serie televisiva tratta da questo romanzo.

Entrambe le opere, tuttavia, condividono la stessa funzione fondamentale: dimostrare che la distopia non è una previsione del futuro, bensì uno strumento per interrogare criticamente il presente. Gilead continua così a rappresentare un monito contro tutte quelle forme di potere che, facendo leva sulla paura, sulla religione o sull'emergenza, cercano di limitare la libertà individuale e l'autodeterminazione delle donne. In questo senso, il successo e la persistente attualità de *Il racconto dell'ancella* romanzo e la successiva serie confermano come la distopia contemporanea sia ancora oggi uno dei linguaggi più efficaci per comprendere le contraddizioni della società moderna.

Osservare il mondo distopico che viene rappresentato da tutti questi autori e da Atwood in particolare non evita però la direzione di forte deriva che ugualmente la nostra società sta raggiungendo.



## BIBLIOGRAFIA

- Altini, C. (2025), *Altri mondi. Utopie e distopie da Spinoza a Christopher Nolan*, Roma: Carocci Editore.
- Amis, K. (1960), *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, New York: Arno Press.
- Atwood, M. (1985, ed. 2019), *Il racconto dell'ancella* (trad. it. di Camillo Pennati), Padova: Ponte alle Grazie.
- Atwood, M. (2011), *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
- Baccolini, R. (2000) 'Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler', in: Barr, M.S. (a cura di), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, pp. 13-34.
- Baccolini, R. & Moylan, T. (2003), 'Dystopia and Histories' in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 1-11.
- Bazin, N.T. (1991), 'Women and Revolution in Dystopian Fiction: Nadine Gordimer's *July's People* and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*' in: Crafton, J.M. (a cura di), *International Conference on Representing Revolution 1989*, Carrollton, Georgia: West Georgia College International Conference, pp. 115-127.
- Beaumont, P. & Holpuch, A. (2018), 'How The Handmaid's Tale dressed protests around the world', *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world> (ultimo accesso: 3 giugno 2026).
- Booker, K.M. (1994), *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.
- Boyle, A. (2023), "'Domestic Feminism': The Politics of Reproduction and Motherhood in Hulu's *The Handmaid's Tale*", *Television and New Media*, 25 (2), <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/15274764231180312> (ultimo accesso: 3 giugno 2026).

- Bravo, T. (2024), ‘The Handmaid’s Tale’ red robes take center stage in women’s rights protests’, *San Francisco Chronicle*, <https://www.sfchronicle.com/entertainment/article/handmaids-tale-red-womens-rights-19761615.php> (ultimo accesso: 3 giugno 2026).
- Canavan, G. (2013), ‘You Can’t Change Anything’: Freedom and Control in *Twelve Monkeys*, in: Birkenstein, J., Froula, A. & Randell, K. (a cura di), *The Cinema of Terry Gilliam: It’s A Mad World*, New York: Wallflower Press, pp. 92-103.
- Carrola, M.Y. (2021), ‘Activists in Red Capes: Women’s Use of The Handmaid’s Tale to Fight for Reproductive Justice’, *The Journal for Undergraduate Ethnography*, 11 (1), <https://ojs.library.dal.ca/JUE/article/view/10869> (ultimo accesso: 3 giugno 2026).
- Claeys, G. (2010) ‘The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell, in: Claeys, G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 124-148.
- Claeys, G. (2017), *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press.
- Compton, D.M. & Schultz-Hansen, K. (2023), ‘What’s 12 Monkeys Got to Do with It? Resilience during the COVID-19 Pandemic as a Function of Personality and Interest in Suspense-Horror’, *Psychology*, 14 (8), pp. 1217-1249.
- Crisafulli, L.M. & Elam, K. (2009, a cura di), *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bologna: Bononia University Press.
- Davies, M. ‘Margaret Atwood’s female bodies’ in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-71.
- Doane, M.A. (2007), ‘Technophilia: Technology, Representation and the Feminine’, in: Redmond, S. (a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press, pp. 182-190.
- Fitting, P. (2003) ‘Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films’ in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 155-166.
- Fitting, P. (2010) ‘Utopia, Dystopia and Science Fiction’, in: Claeys, G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 150-167.
- Fukuyama, F. (2003), *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York: Picador USA.

- Grant, B.K. (2007), “Sensuous Elaboration’: Reason and the Visible in the Science Fiction Film’, in: Redmond, S. (a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press, pp. 17-23.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (1947, ed. 2002), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (trad. ing. di Edmund Jephcott), Stanford: Stanford University Press.
- Howells, C.A. (2006), ‘Introduction’, in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-11.
- Howells, C.A. (2006), ‘Margaret Atwood’s dystopian visions: *The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake*’, in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 161-175.
- Huntington, J. (1982), *The Logic of Fantasy: H.G. Wells and Science Fiction*, New York: Columbia University Press.
- Hutcheon, L. (2006), *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Huxley, A. (1932, ed. 2014), *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo* (trad. it. di Lorenzo Gigli, Luciano Bianciardi, Alessandro Maurini), Milano: Mondadori Libri S.p.A.
- Jameson, F. (2005), *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.
- Johns, A. (2010) ‘Feminism and Utopianism’, in: Claeys, G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 187-211.
- Kord, S. (2019), *12 Monkeys*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Landsberg, A. (2007), ‘Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner’, in: Redmond, S. (a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press, pp. 239-248.
- Levitas, R. & Sargisson, L. (2003), ‘Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia’ in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 13-27.
- Malak, A. (2021), ‘Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* and the Dystopian Tradition’, *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review*, 112, pp. 9-16.

- Moylan, T. (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Colorado: Westview Press.
- Moylan, T. (2003) “‘The moment is here... and it’s important’: State, Agency, and Dystopia in Kim Stanley Robinson’s *Antarctica* and Ursula K. Le Guin’s *The Telling*’ in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 135-166.
- Mueller, A., Wood-Doughty, Z., Amir, S., Dredze, M. & Nobles, A.L. (2020), ‘Demographic Representation and Collective Storytelling in the Me Too Twitter Hashtag Activism Movement’, *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 5 (CSCW1), pp. 1-28.
- Oddi, S. (2019), ‘La trilogia distopica di Terry Gilliam: il presente e il futuribile’, in ‘Progetti per l’umanità’, suppl., *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale*, 53, pp. 449-460.
- Orwell, G. (1949), *1984*, Monaco: Anaconda.
- Pharr, M. & Clark, L.A. (2012, a cura di), *Of Bread, Blood and The Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*, Jefferson, North Carolina: McFarland Publishing.
- Redmond, S. (2007, a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press.
- Russ, J. (1995), *To Write Like A Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2007), ‘Technophobia/Dystopia’, in: Redmond, S. (a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press, pp. 48-56.
- Sargent, L. T. (1994), ‘The Three Faces of Utopianism Revisited’, *Utopian Studies*, 5 (1), pp. 1-37.
- Seymour, M. (2002), *Mary Shelley*, New York: Grove Press.
- Smith, A. (2016, a cura di), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sobchack, V.C. (1987), *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press.
- Somacarrera, P. (2006), ‘Power politics: power and identity’, in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 43-57.

- Stableford, B. (2010), 'Ecology and Dystopia' in: Claeys, G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 271-293.
- Staines, D. (2006), 'Margaret Atwood in her Canadian context' in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 12-27.
- Suin, D. (2003), 'Theses on Dystopia 2001' in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 187-201.
- Tabuyo-Santaclara, S. (2024), 'Abortion Bans and Handmaid Protests: The Connectedness of The Handmaid's Tale to the Disruption of Reproductive Rights', *International Journal of English Studies*, 24 (1), 135–151.
- Telotte, J.P. (2001), *Science Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tolentino, J. (2019), 'Margaret Atwood Expands the World of *The Handmaid's Tale*', *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/16/margaret-atwood-expands-the-world-of-the-handmaids-tale> (ultimo accesso, 3 giugno 2026).
- Turney, J. (1998, ed. 2000), *Sulle tracce di Frankenstein. Scienza, genetica e cultura popolare* (trad. it. di Rosario Trovato), Torino: Einaudi.
- Varsam, M. (2003), 'Concrete Dystopia: Slavery and Its Others' in: Baccolini, R. & Moylan, T. (a cura di), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London: Routledge, pp. 203-237.
- Vevaina, C.S. (2006), 'Margaret Atwood and history', in: Howells, C.A. (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 86-99.
- Williams, L.R. (2007), 'Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and its Others in *Brazil* and *Nineteen Eighty-Four*', in: Redmond, S. (a cura di), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, New York & Chichester: Wallflower Press, pp. 64-73.



## OPERE CITATE

### Libri

Atwood, M. (2019, ed. 2026), *I testamenti. Il seguito del «Racconto dell'Ancella»* (trad. it. di Guido Calza), Padova: Ponte alle Grazie.

Bateson, G. (1979), *Mind and Nature. A Necessary Unity*, Cresskill: Hampton Press, Inc.

Coleridge, S.T. (1817, ed. 1985), *Biographia Literaria: Biographical Sketches of My Literary Life & Opinions* (a cura di James Engell & W. Jackson Bate), Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Collins, S. (2008), *Hunger Games*, New York: Scholastic Corporation.

Defoe, D. (1719, ed. 2008), *Le avventure di Robinson Crusoe* (trad. it. di Antonio Meo & Giuseppe Sertoli; a cura di Giuseppe Sertoli), Torino: Giulio Einaudi Editore.

DeLillo, D. (1997), *Underworld*, London: Palgrave Macmillan.

Dick, P.K. (1968, ed. 1995), *Il cacciatore di androidi* (trad. it. di Maria Teresa Guasti), Milano: Nord.

Ellis, B.E. (1991), *American Psycho*, New York: Random House, Inc.

Gibson, W. (1984, ed. 2023), *Neuromante* (trad. it. di Tommaso Pincio), Milano: Mondadori.

James, P.D. (1992, ed. 2019), *I figli degli uomini* (trad. it. di Annamaria Biavasco & Valentina Guani), Milano: Mondadori.

Marx, K. (1844, ed. 1959), *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844* (trad. ing. di Progress Publishers), Moscow: Progress Publishers.

McCarthy, C. (2006, ed. 2014), *La strada* (trad. it. di Martina Testa), Torino: Giulio Einaudi Editore.

More, T. (1516, ed. 2003), *Utopia* (a cura di Paul Turner), London: Penguin Classics.

Platone (390-370 a.C., ed. 2025), *La Repubblica* (a cura di Giuseppe Lozza), Milano: Mondadori.

Popper, K. R. (1945), *The Open Society and its Enemies, Volume 1: The Spell of Plato*, London: Routledge & Kegan Paul.

Captain Rogers, W. (1712, ed. 1971), *A Cruising Voyage Round the World*, New York: Dover Publications Inc.

Shelley, M. (1818, ed. 2016), *Frankenstein* (trad. it. di Simona Fefè), Milano: Mondadori.

Suvín, D. (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press.

Swift, J. (1726, ed. 2025), *I viaggi di Gulliver* (trad. it. di Anna Nadotti), Torino: Giulio Einaudi Editore.

Wells, H.G. (1895, ed. 2020), *La macchina del tempo* (trad. it. di Mirko Esposito), Milano: Feltrinelli Editore.

## Film

*Blade Runner* (1982), Ridley Scott, United States & Hong Kong.

*Blade Runner 2049* (2017), Denis Villeneuve, United States.

*I figli degli uomini* (*Children of Men*, 2006), Alfonso Cuarón, United Kingdom, United States & Japan.

*L'esercito delle 12 scimmie* (*12 Monkeys*, 1995), Terry Gilliam, United States.

*L'uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138*, 1971), George Lucas, United States.

*Nel 2000 non sorge il sole* (*1984*, 1956), Michael Anderson, United Kingdom.

*Orwell 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1984), Michael Radford, United Kingdom.

*The Handmaid's Tale* (1990), Volker Schlöndorff, United States.

*The Hunger Games* saga (2012-2026), United States.

## Serie televisive

*Brave New World* (2020), David Weiner, Peacock, United States.

*Neuromancer* (2026), J.D. Dillard & Graham Roland, Apple TV+, United States.

*The Handmaid's Tale* (2017-2025), Bruce Miller, Hulu, United States.

*The Testaments* (2026-), Bruce Miller, Hulu, United States.

## **Musica**

Gershwin, G. (1924), *Rhapsody in Blue* [brano], Harms Inc.

Marley, B. (1977), *Three Little Birds* [canzone], su *Exodus* [33 giri, vinile], Island Records.

Rodgers, R. & Hart, L. (1934), *Blue Moon* [canzone], su *Where's There's Smoke - There's Fire/Blue Moon* [78 giri, vinile], Brunswick Records.

Sumner, B. - New Order (1983), *Blue Monday* [canzone], su *Power, Corruption & Lies* [33 giri, vinile], Factory Records.