

Calle America è una collana che presenta sguardi e voci dall'America Latina, Abya Yala. La collana privilegia gli approcci critici e riflessivi dell'antropologia e della ricerca etnografica, attraverso una prospettiva pluridisciplinare e interconnessa con i saperi e i contributi militanti. Calle America intende collocare il proprio punto di osservazione a partire dalla strada, intesa come spazio dialogico e conflittuale di produzione di saperi e pratiche polifoniche e plurali. La collana accetta monografie, raccolte di saggi e proposte di traduzione. Ogni testo sarà sottoposto ad una prima approvazione del Comitato Scientifico che in seguito procederà alla individuazione di referee esterni per una valutazione finale.

Collana sottoposta a double blind peer review

Comitato Scientifico

Sofia Venturoli (direttrice della collana, Università di Torino)

Flavia Cuturi (Università di Napoli "L'Orientale")

Zelda Alice Franceschi (Università di Bologna)

Javier González Diéz (Università di Torino)

Filippo Lenzi Grillini (Università degli Studi di Siena)

Valeria Ribeiro Corossacz (Università degli Studi Roma Tre)

Cristiano Tallè (Università degli Studi di Sassari)

Francesco Zanutelli (Università degli Studi di Messina)

Raul Zecca Castel (Università degli Studi di Milano-Bicocca)

Daniela Salvucci (Libera Università di Bolzano)

Edoardo Balletta

TRA DISTOPIA E CATASTROFE

Spazi, tempi e forme della narrativa speculativa in quattro romanzi ispanoamericani contemporanei



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

Questo volume ha beneficiato di un contributo per la pubblicazione da parte di Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne.



Edizione digitale rilasciata con:

Licenza Creative Commons CC BY NC ND 4.0

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate

Testo integrale disponibile all'url: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© 2025 editpress, Firenze
Via Lorenzo Viani, 74
50142 Firenze - Italy
www.editpress.it
info@editpress.it
Printed in Italy

Tra distopia e catastrofe /
di Edoardo Balletta. -
Firenze : editpress, 2025. -
140 p. ; 21 cm
(Calle America ; 8.)

ISBN 979-12-80675-76-7
e-ISBN 979-12-80675-77-4 (Open Access)
Permalink formato digitale:
<digital.casalini.it/9791280675774>

Indice

- 9 Introduzione. Una critica radicale o una “brutta vacanza”?
- 15 Immaginari utopici tra Europa e America Latina
- 35 La mistica del potere neoliberale: *La suma de los ceros* di Eduardo Rabasa
- 59 Tecnologica: sorveglianza volontaria e alienazione quotidiana in *Kentukis* di Samanta Schweblin
- 81 Apocaliptica: dopo il collasso. *Plop* di Rafael Pinedo
- 103 Di-speranza: *Tejer la oscuridad* di Emiliano Monge tra collasso e mutuo appoggio
- 121 Per (non) concludere: prosocialità e sopravvivenza
- 129 Bibliografia

Tra distopia e catastrofe

Spazi, tempi e forme della narrativa speculativa in quattro romanzi ispano-americani contemporanei

(Eduardo Rabasa, Samanta Schweblin, Rafael Pinedo, Emiliano Monge)

*Ti lamenti ma che ti lamenti
pigghia lu bastune e tira fora li denti
(Canzone popolare siciliana)*

*Eppure il vento soffia ancora
Spruzza l'acqua alle navi sulla prova
E sussurra canzoni tra le foglie
Bacia i fiori, li bacia e non li coglie
Eppure sfiora le campagne
Accarezza sui fianchi le montagne
E scompiglia le donne fra i capelli
Corre a gara in volo con gli uccelli
Eppure il vento soffia ancora
(P. Bertoli)*

*al Dedo, cercatore di utopie, in memoriam
a Viola e Franz, perché ci saranno*

Introduzione. Una critica radicale o una “brutta vacanza”?

Quando una quindicina di anni fa, tanto nelle letterature ispano-americane come – più in generale – nell’immaginario contemporaneo, si è iniziato a percepire che si stava producendo un possibile *dystopic turn*, non si poteva che accogliere questo rinnovato interesse che in maniera positiva. Il mondo stava tentando, a fatica, di uscire dal tragico *impasse* dell’attacco alle Torri Gemelle; i movimenti sociali, che a cavallo del nuovo millennio sembravano essere rinati, tanto sul piano internazionale (Seattle, Porto Alegre) come su quello locale (Genova), erano stati investiti dalla guerra al terrorismo e dal neoliberalismo rampante. Sul piano dell’ecologia si stava iniziando a parlare di antropocene, anche se il termine si sarebbe iniziato a diffondere nel discorso pubblico qualche anno dopo e, con una notevole impennata, soprattutto dopo la recente pandemia. Tutto faceva pensare che ci fosse bisogno di immaginari proiettivi che funzionassero come avvertimenti. Ciò che però si poteva notare anche solo attraverso una superficiale comparazione con la letteratura distopica del XX secolo – considerando tanto i “classici” della prima metà del secolo, quanto la loro revisione “critica” (Moylan 2000; Baccolini, Moylan 2003; Moylan 2020) degli anni Settanta/Ottanta – erano gli elementi di originalità. Le narrative dei mondi “radicalmente peggiori del nostro”, per riprendere una diffusa definizione del genere, innanzitutto uscivano dalla nicchia della letteratura di genere, dai forum specializzati, dal fandom; in secondo luogo, elemento più interessante – e con poche eccezioni – la distanza, la forbice, che separava il mondo immaginato e il mondo dei lettori si assottigliava sempre di più,

sia sul piano della temporalità che su quello dell'alterità del mondo rappresentato. Sembrava che l'attenzione non si concentrasse più sugli spazi esterni della fantascienza *dura* e la sua radicale alterità ma che ci fosse il bisogno di *avvicinare* il mondo rappresentato a quello empirico. Alessandra Ghezzani, in un acuto saggio su *Kentukis (infra)*, sostiene, con buoni argomenti, che questo assottigliamento della distanza metta in crisi l'idea stessa di fantascienza arrivando a dire che il romanzo di Samanta Schwebelin sarebbe «una novela realista en toda regla» (Ghezzani 2023, p. 48) e, appoggiandosi agli studi di Caronia (2022), sostiene:

Para que la ciencia ficción pueda proyectar su mirada profética, catastrófica o irónica [...] es preciso que exista un lapso entre lo imaginario y la realidad, que se pueda distinguir lo posible de lo imposible, mientras la época actual comporta una drástica reducción de la zona de intersección entre real e imaginario en la que se sitúa nuestra experiencia y, por tanto, la progresiva e inexorable confusión de las dos dimensiones (*Ibid.*)¹.

La mia ipotesi è leggermente diversa. Credo che da un punto di vista compositivo le ragioni di questo avvicinamento siano di tipo cognitivo. Se è vero che lo spazio della fantascienza, seguendo Suvin, è costituito dall'esistenza di un *novum* (Suvin 1979) che produrrebbe uno *straniamento cognitivo*, si può pensare che questa nuova modalità miri a creare un *doppio straniamento* e che questo potrebbe – il condizionale, come vedremo, è d'obbligo – produrre una riattivazione del potenziale critico degli immaginari distopici. Utilizzando la parola “critico” non mi sto riferendo alle teorie sulle distopie critiche sopra citate – anche se queste c'entrano – ma piuttosto al fatto che proprio quel lasso lungo potrebbe anche costituire, al contrario di quanto afferma Ghezzani (2023), una sorta di *alibi*. È tutto una questione di tempo, se il futuro non desiderabile è lontano – si passi la provocazione – perché preoccuparsene?² Il *doppio straniamento* produrrebbe invece in un primo momento l'impressione che ci si trovi in un mondo *altro* e un secondo momento di *shock percettivo* in cui il lettore viene

ricacciato nel proprio tempo in maniera più violenta e non allegoricamente ma letteralmente, riattivando così un meccanismo che, logoro per il troppo uso, rischia di iniziare a girare a vuoto. Se questo è vero dal punto di vista del funzionamento cognitivo, è necessario sottolineare un altro aspetto, più generale e in parziale contraddizione con il primo: siamo ancora capaci di immaginare il futuro e, di conseguenza, la mutevolezza del nostro presente?

Più o meno negli stessi anni di cui si sta parlando, il critico marxista inglese Mark Fisher pubblicava un libro che è, oggi, forse ancora più urgente di quando il testo è stato pubblicato. Mi riferisco, ovviamente a *Capitalist Realism. Is There no Alternative* (2009). La tesi generale è tanto semplice quanto necessaria: la grande vittoria del capitalismo avanzato non sta nell'essere riuscito ad aggiornare un modo di produzione entrato in crisi negli anni Settanta del secolo scorso ma nell'aver creato le condizioni, materiali e culturali, perché questo sia pensato come l'unico dei mondi possibili, rendendo non utopica ma *inimmaginabile* ogni alternativa. Alla luce di questo, due domande diventano fondamentali dal punto di vista politico. In primo luogo: se utopia e distopia sono concetti relazionali (che, quindi, si auto-implicano), che valore può avere una distopia nel momento stesso in cui viene a cadere, ad opera del realismo capitalista, la possibilità stessa di immaginare l'alternativa utopica? Su questo punto mi sembra interessante riflettere a partire dall'articolazione distopia/utopia:

Una distopia non funziona se non in rapporto a una grande utopia sommersa. *1984* di Orwell funziona bene perché dietro c'è una riflessione di ipotesi e scenari alternativi distillati in seno all'anarchismo sociale utopico. Una distopia di superficie è facile da costruire. Un'utopia politica invece richiede anni di credenza e militanza, richiede molto più studio e molta più immaginazione di quella che ci vuole per scrivere un romanzo [...] se la distopia è solo un setting per “parlare del presente”, tutto quello che racconti non ha il potere di additare una vera alternativa allo status quo. Sarà solo una brutta vacanza (Meschiari 2021, pp. 45-46).

La seconda domanda, che deriva dalla prima, attiene invece al campo dei testi e degli immaginari nella loro realizzazione concreta. Riescono questi testi nell'operazione critica di buttare il cuore oltre la siepe? Detto in un altro modo: costruiscono, oltre il *negativo*, un immaginario o una possibilità che si possa scollare dall'aderenza al realismo capitalista e creare un orizzonte alternativo che stava, lo ripeto, alla base, soggiacente, del discorso distopico? Da amante del genere sono domande che – confesso – non mi sarei mai voluto fare ma che sono emerse dall'analisi di molti di questi testi, e non sempre alla prima lettura. Ha senso, oggi, continuare a produrre testi che, se non escono dall'antiutopia capitalista, rischiano solo di essere degli agenti di accettazione dello *status quo*?³

A partire da queste domande ho articolato la mia ricerca in tre momenti. Nella prima parte cerco di tracciare una riflessione e una storia della coppia utopia/distopia in termini concettuali, storici e geografici. La preminenza è stata data, contro-intuitivamente, allo spazio utopico, per due ragioni: in primo luogo perché la riflessione distopica appare oggi sicuramente più sviluppata e non si vedeva la necessità di aggiungere particolari riflessioni su questo punto; si evidenzia comunque la propria adesione ad un determinato modello interpretativo (essenzialmente quello di Suvin, per le ragioni che vedremo) e si offrono nelle note e in bibliografia altri possibili percorsi di riflessione. Secondariamente, credo che ricostruire la storia e le metamorfosi dell'utopia e dell'utopismo costituisca un modo utile per capire le ragioni sommerse della distopia e ci aiuti a riflettere sull'urgenza di riprendere un cammino utopico.

Per la seconda parte ho selezionato un numero limitato di testi che fossero esemplari di alcune tendenze tematiche (quella politica, quella tecnologica e quella post-catastrofica) e allo stesso tempo fossero rappresentativi di quell'incapacità di *immaginare altrimenti* di cui si è appena detto. I romanzi scelti, oltre al citato *Kentukis* di Samanta Schweblin (distopia tecnologica) sono stati *La suma de los ceros* (Rabasa 2015) e *Plop* (Pinedo 2004).

L'ultimo capitolo è dedicato invece ad un testo (*Tejer la oscuridad*, Emiliano Monge 2020) che può essere preso a modello di una diversa modalità di pensare la crisi distopica: in questo caso, come vedremo, il romanzo inizia come una distopia ma finisce come una utopia. Nelle conclusioni, traccio un bilancio che è anche una presa di posizione “contro le distopie”, oggi⁴.

Un'ultima precisazione: osservo (e sento) il mondo dalla prospettiva del socialismo libertario, convinto che nel pensiero anarchico (da P. Kropotkin e E. Goldmann a D. Graeber, passando per M. Bookchin e molti altri) siano ben in vista le chiavi per trasformare il nostro presente attraverso delle utopie *concrete* e costruire un mondo nuovo dal guscio del vecchio.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare in primo luogo le mie studentesse e i miei studenti con cui le ipotesi e le letture di questo libro sono state condivise e discusse negli ultimi anni; ringrazio poi la *Libre Cooperativa de Pensamiento*, una cooperativa inesistente e una bellissima utopia; ringrazio infine *Il muro del canto*, colonna sonora di questi *strani giorni*.

Note

¹ Lo scrittore italiano Fabio Deotto (2018) arriva a conclusioni simili seppure a partire da presupposti opposti: per Deotto, che appunto parla degli immaginari distopici come del “realismo del nostro tempo”, l’aspetto realistico sarebbe esattamente dovuto alla sua componente fantascientifica e crea l’etichetta di “realismo aumentato” sulla falsa riga della *augmented reality*.

² Matteo Meschiari sviluppa un’interessante e suggestiva riflessione sul tempo e la temporalità nell’antropocene che a mio avviso vale anche, più in generale per quanto riguarda gli immaginari distopici: «...tutto il problema dell’Antropocene è un problema di tempo: tempo che manca, tempo che resta, tempo che si frantuma, tempo rubato, tempo che giace in un dopo fuori dalla nostra portata» (Meschiari 2021, p. 76).

³ Uso qui il termine anti-utopia, come fa Suvin (2010), per indicare le forme che si presentano, dal punto di vista dominante come utopie, ma che sono percepite da un osservatore come distopie.

⁴ Si veda al riguardo Martorell Campos (2021; 2024).

Immaginari utopici tra Europa e America Latina

Una brevissima storia concettuale (e una definizione)

Anche se l'interesse di questa ricerca è principalmente rivolto allo studio delle forme distopiche e post-apocalittiche è necessario rivolgersi innanzitutto alla questione dell'utopia dato che tra i due ambiti esiste una relazione di complementarità che è necessario prendere in considerazione. Questa si articola in due sensi: da un lato, quello formale, utopia e distopia sono inestricabilmente collegate in quanto una è il rovescio dell'altra: l'utopia è figlia di un desiderio mentre la distopia della paura. Dall'altro sono entrambe animate, in qualche modo, da questo primo *desiderio* utopico: come vedremo, infatti, sebbene i presupposti da cui partono siano speculari, *l'impulso*, l'orizzonte che ne sta alla radice è lo stesso, il desiderio di una società migliore che, in un caso, viene rappresentato, nell'altro costituisce il motore implicito dell'operazione di inversione. Ciò che nell'utopia è un desiderio esplicito, nella distopia, sotto la superficie in cui sembra dominare il sentimento della paura, il desiderio si riaffaccia *in absentia*, come presupposto.

In questo capitolo ci occuperemo quindi di tracciare i contorni dell'utopia e descriverne le caratteristiche nel corso della storia in modo da comprendere, successivamente, come nasca l'immaginario (speculare) della distopia e come possa essere descritto e compreso. Come è noto la storia concettuale del termine è complessa e, se da una parte, è chiaro come questo sia stato coniato da Tommaso Moro come titolo dell'opera omonima, dall'altra, immaginari che possono essere considerati "utopici" si ritrovano anche nei

secoli precedenti (Bloch 1994) e in quelli successivi in cui il significato del termine muta. Questo dinamismo strutturale implica, come vedremo, una grande variabilità del concetto stesso e una difficoltà di accordo tra gli studiosi sulla definizione del termine (Vieira 2010, p. 6). Questo avviene per varie ragioni. In primo luogo, come segnala Vieira, *utopia* indica al contempo sia uno spazio che un genere letterario. In secondo luogo, ricostruendo la storia dell'opera di Moro, si può evidenziare il carattere "immanente" del termine: in un primo momento sembra che l'umanista avesse usato un altro nome per l'isola (Nusquama = in nessun luogo) che, come osserva la studiosa, avrebbe implicitamente negato la possibilità di esistenza di un posto simile; al contrario, nella poesia finale Moro introduce un nuovo elemento, creando il secondo neologismo, *eutopia*, cioè un luogo "Bello", non solo un non-luogo¹. Infine, questo grande grado di mutevolezza è prodotto anche dal fatto che, trattandosi di un'idea eminentemente *relazionale*², la sua storicità implica di per sé la possibilità del cambiamento. Se, come abbiamo detto, l'utopismo, in quanto desiderio di una vita migliore esisteva prima di Moro, ciò che cambia con l'invenzione del termine è la forma in cui questo desiderio viene espresso. Come osserva Vieira (*ibid.*) l'intellettuale inglese, infatti, crea una prima connessione tra le tradizioni classiche e quella cristiana e, in secondo luogo, vi inserisce una nuova concezione del ruolo dell'individuo (strettamente legata al mondo moderno) e un nuovo modo di pensare lo spazio che, con le scoperte geografiche, si apre all'alterità. Nel periodo in cui Moro vive, infatti, ciò che l'Occidente ha chiamato "le grandi scoperte geografiche" (colonialismo), sono il motore principale dell'impulso utopico. Moro scriveva sotto l'ispirazione delle grandi narrazioni epistolari di Vespucci, Poliziano e, naturalmente, Cristoforo Colombo in cui, forse per la prima volta nella storia occidentale, emerge la consapevolezza dell'alterità e ciò diventa la condizione di possibilità della costruzione/invenzione di spazi altri abitati da *genti diverse* con differenti forme di organizzazione

sociale (ivi, p. 4). Moylan (2014, p. 3) coglie bene questo rapporto tra colonialismo e utopia evidenziando come il nuovo spazio transatlantico (e in particolare l'America) divenne un punto d'appoggio reale degli immaginari pastorali e arcadici dando alle «newly explored and reported-upon lands [...] an air of possibility to dreams which had until then been restricted to the frame of the painting or the end of the poem» (*ibid*): in questi «landscape(s) untouched by history [t]he new continent looked, or so they thought, the way the world might have been supposed to look before the beginning of civilization» (Marx 2000, p. 36)³. Come acutamente afferma Moylan questi spazi diventeranno i luoghi di *speranza* (2014, p. 4) dove i mali della civiltà europea scomparivano e dove era possibile pensare un'umanità redenta, riecheggiando, ovviamente, in questa idea, la tradizione classica e cristiana. Allo stesso tempo però questo nuovo immaginario andò a costituire un punto di ambivalenza in seno al nascente discorso del capitalismo. Da un lato ha offerto una spalla al nuovo modello economico che si andava affermando mentre dall'altro, dato che le promesse del progresso andavano a schiantarsi contro le condizioni di vita materiale delle persone, ne ha costituito una sorta di critica (*ibid.*). Appoggiandosi alle riflessioni di Morton nel classico *The English Utopia* (1978) Moylan osserva infatti che il testo di Moro, nell'Inghilterra dell'inizio del Settecento (e cioè con la fine dei *campi aperti*) fornì un archivio di immagin(ar)i alternativi al presente che, anche quando ancora non erano possibili «drew on the contradictions of the time and anticipated a response to the conflicting needs of dominant and subordinate classes» (2014, p. 3). Al contrario infatti degli antichi miti come quello del Paese di Cuccagna, che portavano allo scoperto i desideri delle classi subordinate, Moro fornì un nuovo paradigma che permetteva di pensare un'alternativa che non stesse in un tempo escatologico (come nelle narrazioni antiche) o in un futuro proiettivo (come le utopie a partire dal secondo Ottocento) ma in un altrove geografico che era diventato possibile immaginare, come si è detto, a partire dalle “scoperte

geografiche”. Attraverso questa riflessione Moylan riesce acutamente a identificare una caratteristica importante del discorso utopico e cioè il suo collegamento con le epoche di cambiamento e di crisi:

The literary utopia developed as a narrative form in times of deep change, and it has continued to thrive in tumultuous moments since the sixteenth century. This is not to say that utopias are written only in times of crisis, but the form itself is suited to the sort of discourse which considers both what is and what is not yet achieved (2014, p. 3).

Questo “non ancora” (*not yet*), che sarà tanto importante per la riflessione utopica del secondo Novecento (Bloch 1994), è l'elemento che, nel giro di meno di un secolo, porterà ad un nuovo *giro* nelle narrative utopiche. Come ha infatti osservato Vieira, col finire dell'Ottocento⁴, si assiste a un cambiamento sostanziale nei modi narrativi dell'utopia. Ricostruiamo il ragionamento della studiosa: l'impatto dell'opera di Moro è dovuto alla *rottura topografica* della rappresentazione utopica (il viaggiatore si sposta in un'altra terra, lontana ed esotica). Vieira sottolinea che questa rottura riflette il senso del tempo e la cultura del Rinascimento e il suo rapporto con l'eternità, eliminando l'idea di futuro (e quindi di dinamismo) dal quadro utopico. Sembra quindi che l'utopia chiuda le porte al futuro, criticando solo il presente. In questa fase, sostiene Vieira, si crea una tensione tra ciò che l'utopista si augura (“wishes”) e quello che spera (“hope”) (2010, p. 7). Sul finire del XIX secolo, invece, si avverte un cambiamento che può essere compreso solo, nuovamente, facendo appello alla dimensione storica del pensiero utopico: le utopie da quel momento non saranno più, maggioritariamente, viaggi nello spazio, ma proiezioni nel tempo. Per il Rinascimento, che eredita la visione antica del tempo e si sta già proiettando verso il Capitalismo (pensiamo alla fine della storia di Fukuyama e, in opposizione a questo alle riflessioni di Fisher sul realismo capitalista), non c'è cambiamento, progresso, dopo che la società ideale si è stabilita (Vieira 2010, p. 9), mentre

con la fine dell'Ottocento, si afferma il paradigma dello spostamento *temporale* che non solo dà ragione dei *wishes* dell'utopista ma che apre le porte alla speranza. In questo senso sarebbe quindi più esatto, a partire dalla fine dell'Ottocento, parlare di eu-cronie, dato che la costituzione del cronotopo si fonda tutta su uno spostamento verso il futuro: il progresso, tanto nella visione liberale come nei nascenti immaginari socialisti diventa un'utopia che può materializzarsi nel futuro:

Consequently, in late nineteenth century utopias, subversive visions were relocated in a future time when the process of revolutionary, historical change brought about the utopian society (Moylan 2014, p. 5).

Se però Vieira, parlando di questa differenza, sottolinea più le ragioni della configurazione rinascimentale delle utopie piuttosto che indagare le cause del salto eu-cronico di fine Ottocento, Moylan si concentra su questo, osservando come si tratti di un momento in cui un nuovo sistema politico si è ormai affermato e le sue strutture di dominazione sono ormai ben consolidate (*ibid*). Il punto qui non sarà che questi immaginari rappresentino la fiducia delle nuove classi in ascesa o i desideri di quelle in declino, ma che in un presente in cui l'*alterità* geografica sta diventando uno spazio chiuso ("the closing of American frontier") e dove si è imposto il modello consumistico dell' «utopian department store» (ivi, p. 6), la possibilità dell'*altrove* si chiude per le utopie, lasciando spazio a immaginari più interessati a «teaching and exposing for the reader the still unrealized potential of the human project of consciously being in the world» (ivi, p. 5). Nel giro di poco, però, come nuovamente osserva il critico statunitense, si assisterà a un nuovo giro nell'immaginario utopico che viene in qualche modo messo a tacere nella prima parte del XX secolo: da una parte, questo cambiamento sarebbe dovuto alla *colonizzazione* dell'utopia per mano dei regimi totalitari mentre, dall'altra, sarebbe stato inglobato dal mondo dei *corporate United States* (ivi, p. 7) in cui l'impulso utopico viene sublimato

dal desiderio consumista della pubblicità. Per esemplificare il processo di assorbimento avvenuto nei “corporate” United States, Moylan fa riferimento al mondo di Disney sostenendo che nella società dei servizi e del consumo (“commodity”) l’utopia è ridotta al consumo dei “sogni natalizi” e al “pleasure-dome” degli shopping centers, mentre altre forme di desiderio utopico sono considerate “socialmente aberranti”. Secondo Suvin (2010) la disneyficazione è un classico esempio di uso distopico di immagini eutopiche (e rappresenta il prototipo del “brainwash” capitalista):

An exemplary (bad) case of a dystopian misuse of eutopian images are the edulcorated fables and fairy tales of Disneyland. I shall use it as a privileged pars pro toto of the capitalist and especially US admass brainwash. Its spatial rupture with everyday life masks its intensification of commodity dominance. Its central spring is what I shall (adapting Louis Marin) call reproductive empathy. As Benjamin remarked, “the commercial glance into the heart of things demolishes the space for the free play of viewing” by abolishing any critical distance. This empathy functions, perverting Freud’s dream-work, by transfer ideologizing and substitution commodifying (2010, p. 392).

La strategia della *disneyficazione* è essenzialmente una infantilizzazione dell’adulto che prevede un *doppio rifiuto*. In primo luogo, un rifiuto di ogni intervento sul reale che possa rendere la ricerca collettiva di felicità una strada percorribile, ma contemporaneamente – secondo aspetto – è anche un rifiuto dei desideri del singolo per quanto “superficiali” o “distruttivi” possano essere (Suvin 2010, p. 393).

È in questo doppio attacco – da parte delle ideologie totalitarie e di quella consumista – che l’utopia, nella lettura di Moylan, scompare per riaffiorare nella sua veste speculare, la distopia. In questo ulteriore passaggio, però, lo spazio utopico può offrire facilmente il fianco a un attacco ideologico anti-utopistico: la distopia, in questo caso, non viene letta come un ammonimento nei confronti di un mondo futuro temibile ma come la dimostrazione dell’impraticabilità dell’utopia:

Unfortunately, the dystopian narrative itself has all too easily been recruited into the ideological attack on authentic utopian expression: commentators cite the dystopia as a sign of the very failure of utopia and consequently urge uneasy readers to settle for what is and cease their frustrating dreams of a better life (Moynan 2014, p. 9).

Ciò che qui viene descritto, insomma è la fine della storia (Fukuyama 1992) e la pervasività di un sistema che, sotto le spoglie di un pragmatico *realismo capitalista*, toglie all'essere umano la capacità stessa di immaginare un'alternativa possibile. È in questo senso che Moynan, attraverso la lettura di alcuni classici degli anni Settanta vede l'affiorare di nuove forme di utopie e distopie che lo studioso definisce *critiche*:

The new novels negated the negation of utopia by the forces of twentieth century history: the subversive imaging of utopian society and the radical negativity of dystopian perception is preserved; while the systematizing boredom of the traditional utopia and the cooptation of utopia by modern structures is destroyed. Thus, utopian writing in the 1970's was saved by its own destruction and transformation into the "critical utopia". "Critical" in the Enlightenment sense of critique – that is expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as "critical" in the nuclear sense of the critical mass required to make the necessary explosive reaction (Moynan 2014, p. 41).

Queste nuove narrazioni, ci dice il critico statunitense, sono riuscite a negare l'impulso anti-utopico di cui si è parlato, attraverso un doppio movimento teso a relativizzare, da un lato l'assoluta positività dell'utopia realizzata (e i pericoli insiti in questa visione) e, dall'altro, l'assoluta negatività del peggiore dei mondi possibili: l'impulso utopico viene salvato, paradossalmente, dalla sua stessa, apparente, distruzione.

Se, come abbiamo visto, può sembrare arduo trovare una definizione di utopia che possa essere al contempo rigorosa e sufficientemente duttile per dar conto di un contesto estremamente

mutevole, è comunque necessario tentare di restringere il campo di indagine per avere un minimo di chiarezza concettuale. Se ricostruire la storia lessicale del termine *utopia* (*infra*) è qualcosa di relativamente scontato a partire dal testo di T. Moro, non è così per quanto riguarda il suo complementare *distopia*; il primo uso del termine, al contrario di quanto si è creduto per molto tempo, sarebbe da attribuire a Lewis Henry Young e sarebbe apparso in *Utopia: or Apollo's Golden Days* (1747), una poesia in cui l'Irlanda è, appunto, raffigurata allegoricamente come «an unhappy country» ed il termine sembra che fosse già in uso l'anno seguente sulla rivista *The Gentleman's Magazine*. È però, forse non casuale, che il primo uso della parola sia stato per lungo tempo attribuito al filosofo John Stuart Mill che la pronunciò in un discorso, nuovamente su temi inerenti all'Irlanda, alla Camera dei Comuni nel 1868. Al di là delle sue origini lessicali e della possibile preistoria del concetto (Claeys 2016) mi riferirò particolarmente agli studi di Darko Suvin che, considerando l'utopia e la distopia come due “sottoinsiemi” di uno spazio più ampio, ha il merito di offrire una visione panoramica sulla questione, almeno dal punto di vista della sua forma letteraria. Lo studioso sloveno-canadese considera la parola *utopia* (pref. *ou*) come il termine ombrello che descrive una società “radicalmente differente”. Se questa differenza è indirizzata verso un mondo “migliore” allora ci si troverà di fronte a una *eutopia*; quando invece la società rappresentata vira verso un peggioramento delle condizioni si avrà una *distopia*:

UTOPIA will be defined as: the 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; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis; it is created by discontented social classes interested in otherness and change. All utopias involve people who radically suffer of the existing system and desire to radically change it (Suvin 2003, p. 383).

A questa prima e più generale definizione si aggiungono in Suvin altre sottodivisioni. Lo spazio della distopia è infatti diviso in distopia (propriamente detta) e anti-utopia. Seguendo Jameson (2005) si ha anti-utopia quando il mondo descritto è considerato *radicalmente migliore* dalla prospettiva dei valori egemonici del mondo rappresentato ma che «our representative ‘camera eye’ and value-monger finds out it is significantly less perfect, a polemic nightmare» (Suvin 2003, p. 385). Al contrario, in tutti gli altri casi (cioè quando il mondo rappresentato non è visto da nessuno come radicalmente migliore) si sarà di fronte a una distopia semplice. Riprendendo invece le osservazioni di Moylan (2014) sulle utopie/distopie critiche, Suvin parla di utopie e distopie “fallibles”: in entrambi i casi, così come in Moylan, si tratterebbe di estrapolazioni che oppongono a una visione monolitica della realtà, un certo dinamismo: da un lato, le distopie critiche aprono il campo alla speranza, dall’altro (le utopie critiche) mettono al riparo lo spazio utopico dal rischio del totalitarismo.

L’America: utopia, distopia, catastrofe

What is the history of Latin America but a chronicle of the utopian impulse? (Beauchesne e Santos, 2011, p. 1)

Come abbiamo visto il discorso utopico delle origini in Moro sembra strettamente connesso con le “scoperte geografiche” e quindi, in particolare, con l’America. Abbiamo già osservato con Moylan quanto lo spazio americano (e i racconti che ne vennero fatti per il pubblico europeo) sia stato di fondamentale ispirazione per l’Utopismo rinascimentale⁵. Ma i rapporti tra l’utopismo e il “Nuovo” continente non si limitano a questo. Come è stato da più parti sottolineato (Beauchesne, Santos 2011; Pro 2019) questa relazione sembra, almeno storicamente, strutturale e non solamente come fonte di ispirazione, altrove spaziale, dove il

mondo europeo poteva riporre i suoi desideri utopici. Così come, infatti, si può parlare già in Europa di un impulso utopico che precede l'opera di Moro, allo stesso modo Beauchesne e Santos considerano che:

Indeed, utopian aspirations emerged as early as the pre-Columbian period and are still very much alive today. This attests to the central role played by the utopian impulse in the Latin American cultural tradition, demonstrating its practical potential, contrary to some interpretations that deny the realizable nature of utopia (Beauchesne & Santos 2011, p. 1).

Secondo le autrici, questo rapporto può essere declinato in sei momenti: 1) le utopie indigene, 2) le utopie di fondazione del nuovo mondo, 3) le utopie creole pan-americane, 4) l'utopia del meticciato, 5) l'utopia incaica e 6) le utopie socialiste. Alla prima categoria appartarrebbero l'archivio di miti e cosmologie in cui, così come nell'Europa antica e medievale, erano presenti forti elementi utopici da un lato e distopici (nella forma apocalittica) dall'altro. Ciò che però è interessante, come sottolinea Pastor, è che questo impulso utopico amerindiano continua, dopo la Conquista, a essere produttivo e si realizza, nelle parole che la sociologa latino-americana dedica all'opera di Guaman Poma de Ayala, in una "utopia della comunicazione possibile":

Desde el punto de vista del pensamiento utópico, lo que define el pensamiento de los vencidos frente al de los vencedores es la formulación recurrente de una utopía particular: la de una comunicación posible a través de fronteras culturales (cultural boundaries) que haga posible una negociación de la alteridad (Pastor Bodmer 1996, p. 343).

Il bilancio finale di questa storia non sarà, naturalmente, così positivo e il dialogo «queda definitivamente desplazad[o] por la realidad del monólogo, que sigue al eclipse de todo interlocutor para el colonizado» (ivi, p. 344)⁶. Riguardo al secondo punto (utopie di fondazione) mostrano invece da una parte l'importanza

dello spazio americano per l'Europa, spazio che diventa materializzazione delle utopie dell'immaginario medievale, dall'altra offrono già un'idea dell'intricchezza culturale del rapporto tra vecchio e nuovo mondo, essendo queste utopie di fondazione un «heterogeneous network of carefully selected European and indigenous images, symbols, and myths» (Beauchesne, Santos 2011, p. 7). Un esempio importante di ciò si può ritrovare nella relazione tra l'utopia di Moro da un lato e i testi lascasiani e l'opera dell'Inca Garcilaso, dall'altro (Pastor Bodmer 1996). È poi chiaro, sotto un altro aspetto, che queste utopie si siano lentamente spostate e trasformate in distopie (Guaman Poma, Las Casas). L'utopia creola è quella dei padri delle nuove patrie (Bolívar, de Miranda, Martí, ma anche, già nel XX secolo filosofi come Leopoldo Zea e Carlos M. Tur Donatti) che immaginano la creazione di uno spazio pan-americano: la *patria grande* in opposizione ai localismi. In parziale continuità con questo immaginario ritroviamo anche quella che Beauchesne e Santos hanno definito l'utopia del meticcio che trova nell'opera di José Vasconcelos un primo punto di sviluppo ma che costituirà un filo rosso sotterraneo e complesso in buona parte della storia culturale latino-americana del XX secolo⁷. La quinta tendenza (utopia incaica) è quella su cui riflette Alberto Flores Galindo.

Allo stesso tempo, e riprendendo quanto accennato sopra, si può considerare fondante anche il rapporto dell'America Latina con l'apocalittismo per ragioni di vario ordine: il discorso della Conquista spirituale dell'America è stato, *in primis*, un discorso articolato su una visione messianica, portando a una *doppia* caratterizzazione del continente come “paradiso perduto” o “luogo di degenerazione”; in secondo luogo, da un punto di vista politico-sociale, la storia dell'America Latina è una storia di catastrofi: da una parte la catastrofe del mondo amerindiano (*pachacuti*), un genocidio che portò in un secolo alla scomparsa del 90% della popolazione nativa, dall'altra, per arrivare alla storia recente, il ciclo di violenza praticamente ininterrotta che ha investito il subcontinente dall'indipendenza a oggi.

La ripercussione letteraria di ciò, come hanno sottolineato Fabry, Logie e Decock, è che si può tracciare una storia dell'apocalittico toccando gran parte della letteratura canonica del XX secolo: Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Roberto Arlt, Ernesto Sábato, arrivando anche a *Apocalipsis de Solentiname*, di Julio Cortázar; *La guerra del fin del mundo*, di Mario Vargas Llosa; *Cien años de soledad*, di Gabriel García Márquez; *Cristóbal Nonato*, di Carlos Fuentes (Fabry, Logie, Decock 2010). E non solo nella narrativa, ma anche nella poesia (Binns 2010): Cardenal, Neruda, Huidobro e tutta quella tradizione della poesia cilena della seconda metà del XX secolo che, non a caso, è stata descritta come «poesía religioso-apocalíptica» da Iván Carrasco Muñoz (Carrasco Muñoz 1989). Sarebbe, infine, opportuno includere in questo panorama anche i *cantos aztecas de la Conquista* (Portilla 1959)⁸.

Come si sarà già intuito, tracciare una mappa delle vicissitudini del discorso distopico e apocalittico nelle Americhe sarebbe un compito che va oltre le possibilità di questo lavoro. Concentreremo il nostro interesse, invece, su due romanzi pubblicati negli ultimi vent'anni che hanno come punto di partenza non un'apocalisse allegorizzata o la fine del mondo, bensì il post-catastrofe: ciò che accade dopo la fine (Berger 1999). Da un lato, questo paradossale “dopo la fine” può essere considerato una riapparizione fantasmagorica, un *re-enacting*, del ciclo dittature-crisi economiche che ha egemonizzato gli ultimi trent'anni del XX secolo latino-americano. Dall'altro, queste narrazioni seguono una logica e un immaginario più ampio, per non dire universale, interrogandosi sulle forme di vita dei sopravvissuti e sulla ricostruzione di un mondo nuovo (Reati 2006; Steimberg 2012).

Utopia e distopia: desiderio e immaginazione

La mutevolezza caratteristica dell'immaginario utopico dovuta alla sua relazionalità e storicità rende difficile darne una definizione che trovi un minimo accordo tra gli studiosi. Un buon punto di

partenza per rendere questo spazio meno fumoso è cercare di offrirne una categorizzazione come fa Levitas (2010) considerandone tre diversi aspetti: il contenuto, la forma e la funzione. Avvicinarsi alla questione dal punto di vista del contenuto, come si può facilmente immaginare, è problematico proprio per quella relazionalità del concetto a cui ci si è appena riferiti: è infatti chiaro, come ha per esempio sottolineato Suvin, che ciò che in un dato periodo (o per un dato gruppo sociale) è un'utopia, per altri potrebbe essere l'opposto (Suvin 2010, p. 385). Ciò che rimane sono quindi gli approcci formalisti e quelli funzionalisti; i primi appartenenti, secondo l'autrice, alla tradizione liberal-umanista e i secondi soprattutto alla tradizione marxista, anche se, in gran parte dei casi la riflessione di molti intellettuali "utopisti" tende a mischiare questi due approcci. Lo scopo di questa categorizzazione, ripresa anche da Vieira (2010), è essenzialmente quello di ottenere un maggior rigore concettuale (Levitas 2010, p. 230) ma che sia al contempo abbastanza inclusiva da rendere conto di una realtà tanto variegata e multiforme. Entrambe le studiose propongono quindi una definizione ampia legata a una sorta di atteggiamento, impulso, desiderio⁹. Questo salto da una visione puramente funzionalista a una "desiderante" avrebbe il vantaggio, secondo Levitas (2010, p. 229) di rendere possibile una più profonda comprensione del fenomeno in termini di variabilità storica e di rapporti tra contenuti, forme e funzioni; allo stesso tempo, metterebbe al riparo dai timori di una morte dell'utopia. Sebbene questo aspetto sia stato ampiamente suggerito come origine del pensiero utopico, allo stesso tempo però, come crede Levitas, sarebbe necessario non confondere il "desiderio" (sempre immanente, storico, relazionale) con l'impulso, inteso come propensione universale, cosa che porterebbe a una visione essenzialista della "natura umana". Secondo l'autrice, infatti, porre la questione in questi termini implicherebbe l'esistenza di una sorta di utopia definitiva, universale (ivi, p. 210) sulla quale comparare le utopie reali in termini di contenuto. Al contrario, l'utopia, secondo la

studiosa, deve essere considerata una costruzione sociale che sorge non da un impulso naturale socialmente mediato ma come una risposta sociale a un altrettanto socialmente costruito «gap between the needs and wants generated by a particular society and the satisfactions available to and distributed by it» (*Ibid.*). Di parere opposto, Vieira ritiene che l'utopia possieda una dimensione *antropologica* che deriva dalla “natura desiderante” dell'essere umano (2010, p. 20)¹⁰. Su questo punto mi sembra necessario soffermarsi: la questione non credo si debba osservare pensando l'impulso utopico come una spinta verso una determinata forma utopica, come sembra fare Levitas, ma come la manifestazione di una facoltà umana. In questo senso Georghegan scrive:

we can speak of a utopian disposition, a utopian impulse or mentality, of which the classic utopia is but one manifestation. This impulse is grounded in the human capacity, and need, for fantasy; the perpetual conscious and unconscious rearranging of reality and one's place in it. It is the attempt to create an environment in which one is truly at ease... fantasy would seem to be a constant in any conceivable society (Georghegan 2008, p. 17).

Ciò che mi sembra non colga Levitas, che pure cita Georghegan (Levitas 2010, p. 209), è che parlando di un impulso utopico non si sta proponendo l'esistenza di una narrativa utopica innata e con specifiche caratteristiche; se così fosse, avrebbe ragione la studiosa a considerare questa ipotesi scorretta. Ciò che da Bloch in poi viene sottolineato è che l'utopismo sia un impulso umano come risultato di una capacità (e un bisogno, come scrive Georghegan) di usare la fantasia per immaginare alternative al “qui e ora”. È questo, in fondo, il *not-yet* di Bloch: la facoltà di pensare a qualcosa che non c'è ancora, ma che può arrivare a realizzarsi. Considerando quindi l'utopismo (l'impulso utopico) come motore sia dei programmi utopici sia della loro rappresentazione letteraria, si può capire meglio quella variabilità del concetto di cui si è parlato fin dall'inizio: l'impulso utopico, scrive Georghegan, «is not necessarily politically progressive»

(2008, p. 19). Dello stesso avviso è Sargent che critica esplicitamente la posizione di Levitas sostenendo che:

Levitas wishes to avoid the conclusion that utopianism is a universal human phenomenon. I find myself drawn to the notion that utopianism is such a phenomenon, and I do not think it is necessary to get caught in the morass of “human nature” arguments to do so, because I do not think it necessary to assume a common “human nature” to conclude that the overwhelming majority of people – probably it is even possible to say all – are, at some time dissatisfied and consider how their lives might be improved (Sargent 1994, p. 3).

Lo «scarcity gap» funzionerebbe quindi non per produrre concretamente un contenuto specifico dell’utopia ma come motore che, attraverso la fantasia, porta a immaginare qualcosa di diverso, una possibilità alternativa. Sono interessanti, a questo proposito le riflessioni del filosofo italiano Cosimo Quarta che, seguendo il paradigma blochiano, parte dalla constatazione che non solo il *concetto* di “utopia” sarebbe più antico del termine ma che il *fenomeno* “utopia” sarebbe ancora più antico e lo si ritroverebbe «in quel grande e prezioso serbatoio della memoria collettiva umana che sono i miti (Quarta 1996, p. 41). Ed è quindi l’antropologia, continua il filosofo, a consentire «di chiarire e di comprendere perché il bisogno di utopia costituisca una costante ineludibile nella storia dell’umanità» (Quarta 2015, p. 42)¹¹. Secondo il filosofo, la questione starebbe tutta nella facoltà immaginativa dell’essere umano che gli deriva dalla coscienza e che ha dato la possibilità ai nostri antenati di rispondere in maniera non univoca ma flessibile e progettuale a un determinato stimolo. Questo, e siamo di nuovo allo *scarcity gap* (anche se Quarta non lo definisce così), rese possibile un astrarsi dalla contingenza – per esempio la scarsità di cibo nel qui e ora – e andare a cercarlo in un altro spazio. Da una parte, quindi, si avrebbe una “percezione di possibilità” e successivamente un secondo fatto, la socialità, che permise all’essere umano di fare

esperienza, indirettamente, di cose non vissute in prima persona. Ed allora «andare oltre la percezione immediata, e quindi di prevedere quel che ancora non è fisicamente visibile, cioè percepibile dai sensi» (ivi, p. 50). È in questo modo, continua Quarta, che nello spazio che si viene ad aprire nell'atto della previsione, che si innesta la progettualità, che è un fatto specificamente ed essenzialmente umano (*ibid.*). Ed il suo agire, dato che non è un essere isolato ma

in quanto coessere, nasce, vive e opera sempre in un determinato contesto storico-sociale [...] si carica di storicità, di socialità, di politicità, caratterizzandosi, immediatamente, come utopico, dal momento che l'utopia può essere definita come il progetto della storia, come progetto e impegno di costruire la “società giusta”; quella società, cioè, in cui a ciascuno venga finalmente riconosciuto il proprio diritto: il diritto dell'uomo in quanto uomo (*ibid.*).

Distopie *soft* e apocalissi della regressione

Una lieve flessione del reale

Si potrebbe probabilmente collocare, a livello globale, verso la metà degli anni Dieci, il momento in cui inizia a delinarsi il risorgere *mainstream* della costellazione di narrative che appartengono a fantascienza/distopico/post-apocalittico e che oggi appaiono già come un campo iper-inflazionato, complice anche la serialità televisiva che, come spesso accade, coglie uno *zeitgeist* di questi anni riproducendolo all'infinito e rendendolo, come ci si può aspettare, uno strumento innocuo. Ciò che colpiva, inizialmente, era la difficoltà nel classificare queste nuove narrative in un campo preciso, anche se ampio, come quello di intersezione tra la fantascienza, la letteratura distopica e il post-apocalittico. Si trattava di opere in cui si percepiva un qualcosa di riconducibile ad uno – o più – di questi filoni narrativi ma questi elementi, in

certi casi, non apparivano in primo piano oppure non rispettavano pienamente le “regole” del gioco, soprattutto riguardo la costruzione della temporalità narrativa e del cronotopo: si trattava di autori generalmente non associati alla letteratura di genere (solo per fare due esempi dalla letteratura mondiale: Ishiguro, *Non Lasciarmi*, Murakami *1Q84*) in cui appunto l’ambientazione aveva un che di straniante, elemento che si potrebbe descrivere come *una lieve flessione del reale*: storie che proiettavano il lettore in un mondo che, a tutta prima, sembrava più o meno attuale, normale, quotidiano ma che, attraverso piccoli dettagli, ad uno sguardo più attento proiettava la narrazione in un’altra dimensione non bene identificabile: né, appunto, attraverso gli stilemi del realismo né attraverso il ricorso a strategie narrative e stilistiche chiaramente identificabili come non mimetiche e/o speculative. Lo scrittore italiano Fabio Deotto, come abbiamo visto, descrive questa nuova tendenza parlando, acutamente, di “realismo aumentato”. Il punto di partenza della sua riflessione poggia sulla convinzione che in molta letteratura contemporanea si possa intravedere una tendenza a evitare il presente ricorrendo, quando non strettamente necessario, a una ambientazione temporalmente fumosa che dia l’impressione al lettore di trovarsi negli anni Ottanta/Novanta del Novecento, in uno spazio, quindi, simile al nostro ma senza tutta una serie di elementi (perlopiù) tecnologici che, al contrario, farebbero percepire un chiaro presente. Questa idiosincrasia narrativa, secondo lo scrittore italiano, sarebbe dovuta a una profonda difficoltà cognitiva ad «inquadrare il presente» che non è statico, «fotografabile» (Deotto 2018, s.p.). È da questo, ci racconta Deotto, che nasce l’idea di realismo aumentato: si tratta di narrazioni in cui l’uso del termine fantascienza sembra fuorviante perché in essi «la proiezione futuribile, non ha tanto un carattere *speculativo*, quanto *esplicativo*» (Deotto 2018, corsivi miei) ed in cui gli elementi di stranezza «hanno come effetto principale quello di rivelare aspetti della realtà impossibili da distinguere con un’angolazione tradizionale» (*Ibid.*). Di fronte a questa tendenza Deotto ne percepiva una seconda, «più ambiziosa e

interessante» (*Ibid.*): «se il presente cambia troppo in fretta – continua lo scrittore – un’alternativa percorribile è utilizzare come sponda il futuro prossimo [...], spostare avanti l’orizzonte [...] invecchiare il presente» (*Ibid.*). In questo modo, superando le difficoltà di un presente che si muove troppo in fretta sarebbe possibile cogliere – e quindi rappresentare – le contraddizioni del presente stesso. Deotto riprende a questo punto una riflessione di Kim Stanley Robinson che in un articolo su *Nature* (2017) aveva fatto ricorso all’immagine del tiratore al piattello che mira un po’ più avanti rispetto al bersaglio «rivelando ciò che pur non essendo ancora presente, sta già avendo un impatto» su questo (Robinson et al. 2017 citato in Deotto, 2018). Nello stesso articolo Robinson presenta una seconda immagine molto suggestiva a riguardo:

It’s not prediction. It has, rather, a double action, like the lenses of 3D glasses. Through one lens, we make a serious attempt to portray a possible future. Through the other, we see our present metaphorically, in a kind of heroic simile that says, «It is as if our world is like this.» When these two visions merge, the artificial third dimension that pops into being is simply history (Robinson et al. 2017, p. 330).

In entrambi i casi (piattello, occhiali 3D) ciò che emerge dalla riflessione dello scrittore statunitense è una sorta di sfasamento, di discronia ben esemplificabile, come fa Deotto, ricordando la serie televisiva *Black Mirror* in cui «componenti esotiche e allegoriche lasciano spazio a ponti diretti con il presente, riferimenti talmente vicini e riconoscibili da lasciar pensare più a una nuova forma di realismo che a un nuovo genere di fantascienza» (Deotto 2018, s.p.). Credo che questa discronia produca, oltre a quello descritto da Deotto, un secondo effetto che, come abbiamo accennato nell’introduzione, potremmo chiamare *doppio straniamento*. Questo tipo di opere, infatti, giocano sull’intersezione tra un discorso mimetico – quello che fa dire al lettore: siamo in un mondo che conosco – e uno non mimetico, quello della

fantascienza e della narrativa distopica che, se consideriamo a partire dalla definizione di Suvin, avrebbe alla base lo *straniamento*. Ciò che si produce diventa allora un *doppio straniamento* perché, come vedremo nell'analisi delle opere, il lettore in un primo momento viene messo in grado di riconoscere alcuni stilemi del genere non mimetico (e che quindi provocano un primo straniamento) ma in un secondo momento, capisce che il mondo rappresentato è il suo, producendosi così un secondo straniamento. Questo processo, in qualche modo potrebbe avere l'effetto di riacutizzare e rinforzare la componente critica di questi testi dato che provoca nel lettore uno shock percettivo e lo riporta, grazie soprattutto alla vicinanza cronotopica, al suo proprio mondo: è qui che stanno avvenendo certi mutamenti considerati nefasti, non in un altrove che, seppur leggibile come allegoria del presente, è comunque in un tempo futuro.

Note

¹ Su questo punto Suvin costruirà una utile schematizzazione del concetto considerando “utopia” come il termine ombrello per le due forme speculari di “eutopia” e “distopia” (*infra*, Suvin 2010).

² Mi riferisco qui al fatto che l’idea stessa di “utopia” dipende necessariamente da un punto di vista su cosa (o come) sia una società radicalmente migliore.

³ Si inizia a forgiare in questo modo quella sensibilità che, un paio di secoli dopo, avrebbe prodotto il mito illuminista del buon selvaggio (si veda a questo proposito: Graeber, Wengrow 2021).

⁴ Si veda su questo punto anche Levitas (2010, p. 3).

⁵ Pro (2019, p. 2) si spinge oltre dichiarando che «there has been a constant relationship between utopia and America (Latin America in particular), which has helped to clarify the concept of both Utopia and Latin America. The one cannot be understood without the other».

⁶ Si possono a questo riguardo citare anche i nomi di Fernando Ortiz, Antonio Cornejo Polar, Martin Lienhard, Antonio Benítez Rojo e altri che, come sempre sottolineano Beauchesne e Santos (2011, p. 10) opterebbero, data la problematicità del termine “mestizaje”, per scelte lessicali diverse come “eterogeneità”, “transculturazione”, “ibridismo”, ecc.

⁷ Anche in questo caso sarebbe illuminante andare a rivedere le riflessioni di Lévi-Strauss in cui la catastrofe si articola proprio sul nesso strutturale tra il genocidio indigeno, il genocidio nazista e la catastrofe ambientale (D’Onofrio 2019).

⁸ Come vedremo, la selezione di testi nahuas curate da Portilla è uno degli intertesti che costruisce il complesso gioco di citazioni in *Tejer la Oscuridad* de Emiliano Monge (2020).

⁹ In Vieira (2010, p. 7): «Utopia is then to be seen as a matter of attitude, as a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible alternatives»; Levitas invece scrive che: «Utopia is the expression of the desire for a better way of being»; «The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different, better way of being.» (p. 209).

¹⁰ Vieira si appoggia soprattutto agli studi di Manuel e Manuel (2009), Geoghegan (2008), Quarta (1996).

¹¹ Si potrebbe qui sottolineare che, usando l’espressione “costante della storia dell’umanità”, Quarta non sta alludendo ad una forma di innatismo o essenzialismo.

La mistica del potere neoliberale: *La suma de los ceros* di Eduardo Rabasa

La storia come tragedia e come farsa

Si la desigualdad es inevitable, ¿por qué no la aceptamos como punto de partida?
(Rabasa 2015, p. 19)

Hegel osserva da qualche parte che tutti i grandi fatti e personaggi storici mondiali appaiono, per così dire, due volte. Si è dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa
(K. Marx, *Il 18 brumaio*)

En pocas palabras, era la utopía para los enemigos de la utopía (Rabasa 2015, p. 190)

Ambientata in un non precisato paese latinoamericano – ma chiaramente identificabile con il Messico dell'autore¹ – *La suma de los ceros* di Eduardo Rabasa (2015) mette in scena una «fantasia politica» (Juan Villoro citato in Steimberg 2016, s.p.), una satira esplicitamente ispirata a *1984* e ai *Viaggi di Gulliver*, in cui si assiste alla vita della comunità di Villa Miserias e, in particolare, alla lotta elettorale tra Selon Perdumes, l'oscuro e invisibile *caudillo* che manovra la vita del quartiere, e Max Michels, un laureato in scienze politiche che, stanco di sentirsi una marionetta, decide di candidarsi alle elezioni per la carica di presidente della comunità ma senza il permesso del *caudillo*, secondo quelle che

erano le abitudini della comunità stessa. Strutturato in due parti e un epilogo, la narrazione si apre *in medias res* quando Max ha finalmente preso una decisione che, di poca importanza agli occhi del lettore, viene rappresentata coi toni di una decisione tragica:

Yo solo quería ser otro de los cobardes invisibles, se lamentó en silencio Max Michels conforme una gota de sangre escurría por su cuello recién rasurado. Casi sin advertirlo, había postergado hasta el límite la decisión recién tomada, que ahora le parecía tan inesperada como irrevocable. Estaba por transgredir la regla cardinal de Villa Miserias: se registraría en la elección para presidente de colonos sin el consentimiento de Selon Perdumes (Rabasa 2015, p. 11).

Avanzando nella lettura si scoprirà che secondo le usanze del micro-mondo di Villa Miserias il modo più sbagliato per candidarsi era «manifestar la intención de hacerlo» (ivi, p. 29). Poco dopo si comprenderà la preoccupazione di Michels dato che nella storia del quartiere solo un altro uomo, il maestro Severo Candelario, si era candidato autonomamente e per questo la sua reputazione era stata letteralmente distrutta:

A diferencia de Max, quien justamente gracias a la desventura de Candelario era consciente del carácter insurrecto de su decisión, el maestro carecía de la malicia para comprender la magnitud de su tentativa (ivi, p. 37).

Come si è detto il mondo rappresentato è una sorta di allegoria del contemporaneo in cui personaggi, valori e comportamenti sono delle ipostatizzazioni della nostra società. Per quanto riguarda i personaggi, per esempio, questi funzionano come *tipi* del mondo attuale: il protagonista Max Michels può essere letto come l'idealista che si scontra con il potere, rappresentato dall'imprenditore Selon Perdumes; si trovano inoltre la militante cooptata dal sistema (Orquídea López) che viene descritta come «lo más cercano a la disidencia que se hubiera conocido en Villa Miserias»

(ivi, p. 18), i «panzas negras» che rappresentano le forze dell'ordine colluse, Pascual Bramsos, l'artista radicale, amico di Michels, le dame progressiste della buona società che si dedicano alla democratizzazione dell'arte, Mauricio Maso, il *lumpen* che si trasforma in ricco narcotrafficante e la giornalista Nelly López, nipote di Orquídea, con cui Max Michels avrà una relazione complessa.

Villa Miserias, Selon Perdumes e il “quietismo in movimento”

In questo strano micro-cosmo, fin dall'*incipit*, come abbiamo visto, sembra fondamentale la figura di Selon Perdumes, leader dal passato incerto e fumoso («Había llegado como un hombre de negocios de orígenes y ocupación misteriosos. Cada interlocutor escuchaba una explicación tan vaga como distinta»; ivi, p. 12) e *deus ex machina* che oscuramente manipola la vita degli abitanti e della comunità. Quando inizia il racconto, Villa Miserias ha già vissuto un importante processo di modernizzazione che ha rivoluzionato totalmente la vita della comunità. Max ricorda infatti «con nitidez el principal elemento del día en que comenzaron las obras de modernización: el jubilo causado por el polvo [...] El polvo ya nunca se esfumó: Villa Miseria permanecería *en obra perpetua*» (*Ibid.*, corsivi miei). La polvere, simbolo di movimento e progresso, tornerà in numerosi momenti del testo (p. 37 e 46, per esempio) ed è intimamente legata a Selon Perdumes e alla sua ideologia del “quietismo in movimento”. Gli edifici del quartiere, che prima delle “riforme” erano costituiti tutti da appartamenti identici, con la modernizzazione avevano acquisito una «desigualdad simétrica» (*Ibid.*) e Perdumes viene descritto come compiaciuto «ante el *improbable equilibrio* de ingeniería social alcanzado» (corsivi miei, *Ibid.*). In questi piccolissimi iniziali tratti è già chiaramente descritta la filosofia di Perdumes in cui a una apparente fluidità ossimorica corrisponde, nei fatti, un'ideologia della *stasi*. Tutto il personaggio è costruito in modo che, addirittura su di sé, impersoni

questa ambivalenza a partire dall'immagine ricorrente della «sonrisa de cal». Ancora più indicativa è però a mio avviso la prima descrizione fisica con cui vengono descritti i suoi occhi: «eran del gris que puede interpretarse como azul o como verde» (ivi, p. 13). Allo stesso modo anche le dicerie sul suo passato lo pongono in uno spazio di ambiguità: «Para hacerse una idea precisa de su carácter, basta con decir que hasta la fecha era plausible pensar que todas fueran ciertas» (ivi, p. 12). L'altro asse su cui si costruisce tutto il suo personaggio è quello della presenza/assenza che ritroviamo sia nei modi in cui appare («[s]e le veía muy poco; nunca más de lo necesario») sia nella tecnica con cui gestisce attivamente il potere attraverso il “segreto” e il “pettegolezzo”.

Vediamo adesso come tutti questi elementi siano intimamente connessi alla filosofia del “quietismo in movimento” che, nuovamente, quando viene descritta la prima volta appare associata all'ambivalenza costitutiva a cui si è già accennato e che costituisce un'isotopia fondamentale del romanzo:

Los cimientos de Villa Miserias se amoldaban a la doctrina básica de Selon Perdumes: el quietismo en movimiento. Sus cuarenta y nueve edificios se construyeron según la técnica ingenieril diseñada para *permitir la sacudida pero evitar el derrumbe* (corsivi miei, ivi, p. 12).

Nonostante sembri che qua si stia dando una descrizione degli aspetti ingegneristici del quartiere, è evidente il gioco tra le fondamenta (“cimientos”) in senso fisico e in senso figurato, tanto più se si considera che nel paragrafo precedente, introducendo il tema delle elezioni di Villa Miserias, si era letto che il presidente ideale era quello che era capace di convincere l'elettorato di essere «idóneo para no alterar en absoluto el orden existente. [...] No existía fricción entre las propuestas de campaña y el estado de cosas cotidiano» (*Ibid.*). La prima vera descrizione di quello che è, però, il *quietismo in movimiento* la troviamo poco dopo quando si fa riferimento ai due “pilastri” della dottrina. Si tratta delle teorie della spada e della bustina di tè:

La primera descansaba en el equilibrio de lo desigual, característica de los buenos sables. Lo que corta es la hoja, pero es el mango quien manda [...] el movimiento provenía de la bolsita de té [...] Perdumes vertía ceremoniosamente el agua de su vasija de porcelana en una taza blanca. El movimiento es necesario, solo que todo a su tiempo y su lugar (ivi, p. 16).

La descrizione, che non si cita per intero per brevità, si fonda tutta su una ritualità ambigua che, come leggiamo poco dopo, implica che «nadie podía explicar con precisión de qué se hablaba: el quietismo en movimiento había nacido» (ivi, p. 17) e «la conquista espiritual estaba consumada». La dottrina di Selon Perdumes, insomma, si fonda su una sorta di mistica orientaleggiante che, come si è detto, da un lato espone la fluidità degli opposti mentre dall'altra "equilibrando" i due poli si costituisce come dottrina statica, immobilità. Oltre a questa narrazione, chiaramente ispirata al capitalismo *liberal* e ai suoi guru, seguono invece tutta una serie di elementi altrettanto evidentemente ispirati al discorso liberista, come nell'episodio della "conversione" di Orquídea López. Come abbiamo già visto, la donna viene descritta come «ciò che di più vicino alla dissidenza» fosse mai esistito a Villa Miserias, e che per la delusione, il riflusso si sarebbe detto in altri tempi, il suo «furor revolucionario» si era affievolito facendola avvicinare al quietismo in movimento che «la sedujo por el lado de su desengaño: le parecía que atomizaba el peso de la vida en sociedad hasta depositarlo en el individuo» (ivi, p. 18). Il momento però sicuramente più interessante che la riguarda è appunto la sua "conversione" ad opera di Selon Perdumes:

Lo primero es que hay que partir de una aceptación real de cómo somos, y no de cómo nos gustaría ser. Si la desigualdad es inevitable, ¿por qué no la aceptamos como punto de partida? Ay no sé, don Selon, ¿dónde deja a los que empezamos desde abajo? ¡Soberbio! Hacia allá vamos Orquídea. Para eso traje mi jarrita. Como usted bien sabe, los que se esfuerzan terminan por obtener su recompensa. Por desgracia, siempre son los menos, y no es justo que los demás tengan lo mismo nomás porque sí. A ver, le voy a

hacer una pregunta: ¿A usted no le sirve ver a los vecinos presumidos que se van de crucero? Todos sabemos que ver a los de arriba nos ayuda para querer ser mejores. Si la zanahoria está al alcance del caballo, la bestia ya no camina. El problema es que hay quienes piensan que todos son purasangre por decreto (p. 19).

Accettazione della realtà, disuguaglianza inevitabile, meritocrazia, il bastone (solo alluso) e la carota, sono tutti elementi che, in modi diversi, si ripeteranno costantemente nel romanzo² e che costituiscono la sovrastruttura del sistema politico di Villa Miserias³. In realtà, lo scopo di Perdumes sembra essere non solo quello di portarla dalla parte del quietismo in movimento ma anche di farla partecipare, per la prima volta, a elezioni degne di questo nome dato che, fino a quel momento, l'elezione del presidente era di fatto un passaggio di consegna tra membri delle famiglie "oligarchiche" del quartiere. La campagna elettorale si giocherà sull'opposizione tra una politica tradizionale – seppur oligarchica – in cui il candidato Epifanio Buenaventura prometterà la realizzazione di alcune miglorie nel quartiere e Orquídea che, ormai convertita alla dottrina di Perdumes, disegnerà «el contorno poroso de una nueva vida: la que cada cual se mereciera» (ivi, p. 23), nel cui slogan elettorale («Porque las necesidades son dictadas por las capacidades», *ibid*) riecheggia, rovesciata, la famosa massima marxiana: «Ognuno secondo le sue capacità, a ognuno secondo i suoi bisogni». Di fatto in questo passaggio si intravede il cambiamento epocale che Max, poco più avanti, ricordando la presidenza di Orquídea, definirà come la «palanca para dinamitar las estructuras existentes [...] Había alisado el camino para que Villa Miserias dejara de ser Villa Miserias y se convirtiera en Villa Miserias» (ivi, p. 27). Il quietismo in movimento ha trovato qui la sua massima espressione. Ed infatti, è con Orquídea, che successivamente sarà chiamata a dirigere il quotidiano del quartiere (*Miserias Cotidianas*), che si imporrà nella comunità una nuova governamentalità, «el reinado de la cantidad: la voluntad de contabilizarlo todo» (*Ibid.*), tanto che

gli inquilini iniziarono a guardarsi gli uni con gli altri «con cara de número» (*Ibid.*). Perdumes è così soddisfatto della presidenza di Orquídea López che, alla fine del suo mandato, decide di commemorare l'evento con un regalo, una statuetta il cui significato metaforico ricordasse, nuovamente, i precetti del quietismo in movimento:

mostraba un hombre labrado con ambigüedad, inclinado hacia adelante, en una posición de gran esfuerzo. Con ambas manos empujaba una enorme bola. El hombre proyectaba movimiento. La bola impassibilidad. Lo nuevo estaba lejos. Orquídea López fue el pistón encargado de poner en marcha el rodar hacia sobre su encuentro (ivi, p. 28).

Con l'inizio delle pubbliche elezioni inizia a porsi un altro grande problema delle democrazie moderne, quello della stampa e delle forme con cui il capitalismo liberista può invalidarne la portata: «casi nadie tenía los elementos básicos para formarse una opinión con fundamentos: el reto consistía en aprender a hablar el *dialecto de las vísceras*» (corsivi miei, ivi, p. 23). È da questa necessità che Perdumes, successivamente, avrà una nuova “missione” per mettere alla prova l'ortodossia e le capacità di Orquídea: se la donna fosse riuscita a inventare un «artículo que pareciera publicado hacía años en un influyente periódico extranjero» (ivi, p. 72) sarebbe diventata la direttrice del giornale locale. Nel capitolo 20 vediamo Max Michels che sfoglia il giornale della comunità e, attraverso un'analessi, il lettore assiste alla nascita del giornale. È interessante vedere innanzitutto la reazione di Michels quando apre il giornale:

Max tuvo la impresión de haberlo leído cientos de veces. Las noticias, encabezados, editoriales, fotos, anuncios o trivias eran por completo secundarios. Lo relevante era la declaración de propósitos: Selon Perdumes estaba convencido de que la información *transparente* era un termómetro bien calibrado para medir el desarrollo de una comunidad (corsivi miei, ivi, p. 83).

Sembra necessario sottolineare due aspetti. In primo luogo – ma su questo torneremo più avanti – la ripetitività che emerge nella prima fase è riconducibile ai precetti del quietismo in movimento; in secondo luogo, soffermiamoci un attimo sull’uso del sintagma «información transparente»: se da una parte, superficialmente, l’espressione segnala uno dei valori più evidenti del giornalismo moderno (la sua necessaria trasparenza), questo termine sembra avere qui un’ambiguità che è importante far notare. L’idea, se considerata nell’ambito ideologico del quietismo in movimento, fa pensare non tanto alla imparzialità e neutralità del giornalismo quanto all’invisibilità del potere e delle sue manifestazioni nel discorso quietista di Selon Perdumes. Ed infatti, dopo una descrizione minuziosa del formato e della linea editoriale leggiamo che «el objetivo era alcanzar un *equilibrio delicado*» (ivi, p. 84). Vediamo in dettaglio questo frammento:

[r]ecoger el sentir de la gente para con ello moldearlo. Perdumes lo explicaba como una fuente que se nutre del agua de un río, para devolverla transformada antes de nutrirse otra vez del río ligeramente modificado, en una iteración paciente que termina por modificar a la materia prima a partir de sus propios elementos (ivi, p. 84).

L’«equilibrio delicado», principio basilare della dottrina di Perdumes, viene descritto a partire da una retorica che ormai il lettore conosce bene: un’immagine che al contempo si fonda sulla circolarità (e quindi sulla continuità) ma anche sul cambiamento che deve essere sempre impercettibile, discreto, “trasparente”. Ad un livello più profondo e attraverso la neolingua perdumesiana, vediamo che la linea editoriale di *Misérias Cotidianas* si fonda nel bilanciamento del vecchio e del nuovo («la vieja técnica» vs «introdujo una técnica») non per creare solo *fake news* ma per mettere tra parentesi l’idea stessa di *verità*:

Los artículos debían emplear *la vieja técnica* inductiva de representar lo general a partir de unos pocos testimonios individuales. El periodista tenía

prohibido revelar sus creencias de forma explícita. Requería en todos casos del respaldo de un espectador imparcial. *Miserias Cotidianas* introdujo una *técnica innovadora*: daba exactamente igual si el testigo de un acontecimiento existía o no (corsivi miei, *Ibid.*).

In mezzo ad una serie di valori comunemente riconosciuti come fondanti del giornalismo (rappresentatività, imparzialità), si insinua una pratica che va ben oltre la notizia falsa e che, auto-legittimandosi sul “sentire della gente” e sulla non necessarietà della fonte, di fatto revoca in origine la *verità*. La questione alla base ovviamente è la relazione che il *quarto potere* stabilisce con la sfera politica: la funzione del giornalismo diventa quella, sotto il manto di una «imparcialidad sensacionalista» (ivi, p. 94), di anestetizzare le idee (*Ibid.*) in modo da concentrare l’attenzione sui *rumors* e gli scandali con cui Perdumes è in grado di manipolare (non manipolando), il risultato delle elezioni. Non sembra un caso, quindi, che nel momento in cui Max Michels si troverà a fare una ricerca per l’impresa *\$uperestructura*⁴ sulla rappresentazione mediatica dei vari candidati succedutisi, abbia l’impressione di trovarsi di fronte sempre al solito articolo o al solito candidato:

¡Encontraba homogeneidad incluso en los escándalos! Eran financieros o sexuales, descubiertos desde dentro y filtrados a la prensa. Indignación general (ivi, p. 254).

[...] Aunque en realidad me temo que son una sola persona (*Ibid.*).

Come si è già visto, il candidato ideale è colui/colei che riesce a dimostrare la volontà di mantenere inalterato lo *status quo*. È da questo, quindi, che diventa plausibile l’omogeneità osservata da Max. Ciò che conta è «la ilusión de incidir» (ivi, p. 204) mentre le proposte dei vari candidati «eran intercambiables. Las pronunciaban como los repitiendo dogmas» (ivi, p. 93). L’importante è che la sfida elettorale non attenti «contra las creencias que le habían dado a la realidad ese aspecto particular». Per spiegare questo, ci dice il narratore

Perdumes recurría como de costumbre a una imagen: el perro no se abstiene de morder al amo por un cálculo de las consecuencias negativas que le traería: la naturaleza de la relación implica que ni siquiera se le ocurra (ivi, p. 94).

Stiamo toccando un punto fondamentale in cui si mette a nudo la relazione di potere che è, essenzialmente, potere disciplinare, «servitù volontaria», per ricordare il saggio omonimo di Étienne de la Boetie. Arrivati a questo punto è però importante introdurre un nuovo elemento che per ora è stato solo accennato. Selon Perdumes, per meglio, far funzionare la macchina del quietismo in movimento, si affida a GBW Ponce, un consulente politico, che aveva ottenuto grande fama «entre la comunidad científico-social por un descubrimiento estadístico, conocido ya como el Esquema Ponce». Al contrario – e complementariamente – alla dottrina vagamente misticheggiante del quietismo in movimento, lo Schema Ponce rappresenta la scienza sociale quantitativa e liberista che fornisce al quietismo perdumiano un barlume di oggettività e amoralità necessaria per superare le etiche prosociali considerate ormai l'anacronismo spettrale di epoche buie:

A través de desarrollos algebraicos indescifrables entronizaron la falta de escrúpulos como virtud máxima. A partir de ahora sobresaldrían los dispuestos a pasar por encima de los demás. Las matemáticas extinguieron todo vestigio de culpa. Incluso la revirtieron: cuanto mayor fuera la determinación de ser más que los otros, serían también los propios otros los beneficiados. La nueva meta común era que el pastel creciera sin cesar. Hablar de su reparto se convirtió en un anacronismo de mal gusto (ivi, p. 31).

Più avanti nel testo la narrazione, focalizzandosi sui ricordi di Michels, ricostruisce il passaggio dalla «sociología antropológica» (ivi, p. 178) considerata una «pseudociencia ideologizada» (*Ibid.*) creata dai «desvaríos de egomaníacos hipócritas». Al contrario il modello quantitativo, il calcolo differenziale ed il modello del cittadino-consumatore permettevano di ridurre l'uomo alla sua essenza, quella di un «ente puramente egoista»:

la elección racional carecía de límites: permitía construir modelos para la contemplación de obras de arte; determinaba el punto adecuado para matrimoniarse según curvas que retrataban la relación inversa entre diversión desenfrenada y la estabilidad del compromiso; medía la utilidad proporcionada por los beneficios y obligaciones de tener mascotas vs. hijos; fundaba una nueva ética matemática para decidirse a cometer fraudes corporativos según la probabilidad de ser descubierto [...] Tan solo había que enterrar a los fantasmas colectivos que antaño recorrieran continentes mentales enteros. Por fortuna ahora no eran sino un recuerdo amargo (ivi, p. 179).

Poco dopo si sottolinea che tutto ciò non è il risultato di un regime repressivo e violento ma di una *trahison des clercs* alla rovescia: è il sistema accademico stesso, non attraverso la censura⁵ ma, al contrario, grazie all'iper-produzione, che contribuisce a restringere, in maniera impercettibile ma inesorabile, il campo del dicibile e del pensabile:

Delineaban con envidia los nuevos ejes teóricos de la acción política. El flujo de becas, estancias y apoyos para la investigación era continuo. Los principales periódicos y revistas reproducían en sus páginas artículos sesudos, plagados de citas que demostraban esto o lo otro. El objetivo no consistía tanto en llegar a certezas que amenazaran el objeto de la industria académica. *Más bien, se acotó el campo de la discusión de manera imperceptible. No más debates sobre opresión, propiedad, injusticia, alienación, encantamientos del mundo, jaulas, teologías liberadoras, secuestros políticos o explosivos anarquistas.* Mientras hubiera una aceptación fanática de ciertos principios incuestionables, de los que dependía el resto del aparato, se alentaban los ataques civilizados, siempre y cuando se plegaran a la *pluralidad monolítica* de la causa (corsivi miei, ivi, p. 181).

È di nuovo attraverso l'armonizzazione delle contraddizioni («pluralidad monolítica») che il potere agisce. Solo che questa "armonizzazione" non passa attraverso il filtro di un processo dialettico, diventando l'*oggetto sublime dell'ideologia*:

la narrativa politica [pensa Max] adquirirá un carácter más ficticio cada vez. [...] Antaño, el barbón, que señaló el desencantamiento del mundo proponía partir de 'lo dado' tal y como se muestra, incluso para transformarlo. Ahora se seguía el procedimiento inverso: partir de una lista de buenos deseos indiscutibles y asumir que con la suficiente voluntad de los potentados se llegaría a una *justa utopía donde nadie se apartara del lugar que le corresponde* (ivi, p. 184).

Per arrivare a questo ciò che conta, come si è detto, non è agire il potere *per sottrazione* (censura, violenza) ma attraverso la produzione di soggettività che una volta *processate* dallo Schema Ponce («una radiografia del alma», ivi, p. 53) permettano di «codificar hasta el último resquicio la existencia social» (ivi, p. 55) e di conseguenza produrre una sensazione di “rational choice” quando invece tutto, sembra previsto, già dato, già deciso.

Max Michels e i suoi *molti*

Fino ad ora si sono analizzati vari aspetti del romanzo di E. Rabasa senza però considerare il personaggio principale, se non in modo laterale. Come abbiamo visto, il lettore conosce Max all'inizio e ci viene presentato come qualcuno che si ribella ad una legge non scritta del quartiere. Questa ribellione, di cui il lettore fatica a comprendere la gravità con cui viene descritta, riguarda la partecipazione alle elezioni per presidente del quartiere: Max, invece di farsi proporre, si propone. Scopriremo poi in realtà, che quest'atto non è frutto di una *reale* ribellione ma è dovuto ad altri elementi: Max, laureato in scienze sociali, entra a lavorare per \$uperestructura, l'impresa guidata da GBW Ponce, il quale darà un compito delicatissimo allo stesso Max, quello di trovare il candidato adatto per le prossime elezioni. Ma il nostro protagonista, dopo ore di studio e di interviste con i passati candidati, non riesce a trovare nessuno. Da qui, e non da una ribellione idealistica, nasce la necessità di autocandidarsi, nonostante

tema di fare la fine di Epifanio Buenaventura (ivi, p. 23) o di Candelario:

Sintió como si tuviera una visión panorámica de Villa Miserias. En cada nuevo nivel abarcaba el conjunto desde una lejanía mayor. Perdía en detalle lo que ganaba en claridad. Al final, Villa Miserias era un pequeño punto de polvo dentro de una constelación interconectada. Max había recorrido una espiral concéntrica que a la vez se disparaba en todas las direcciones. Solo quedaba abierto un camino: iba a registrarse como candidato para la presidencia de colonos de Villa Miserias (ivi, p. 273).

Con questo si chiude la prima parte del romanzo: in pieno accordo con la dottrina di Selon Perdumes e lo Schema Ponce, quello che doveva succedere è successo. Nella seconda parte, divisa in capitoli a seconda dei giorni della campagna elettorale, leggeremo una cronaca di quelle giornate in cui si alternano gli articoli scritti da Nelly López, la donna di cui è innamorato Max, a riflessioni e discorsi pubblici del protagonista. Particolarmente importanti sono le riflessioni che Max fa durante il primo giorno di campagna:

No estoy seguro de que la cólera de Ponce fuera genuina. Había algo de estudiada. Como si ya tuviera contemplada la posibilidad y no le desagradara del todo. ¿Seré una predicción de su cuestionario? (ivi, p. 279).

Il protagonista sta ricordando il momento in cui dichiara al suo capo che sarà lui il candidato e qualcosa non gli torna: ha la netta sensazione che tutto fosse già previsto e infatti, poco dopo (secondo giorno), mentre Max sta pronunciando uno dei suoi discorsi osserva che «Ponce y Orquídea cuchicheaban satisfechos» (ivi, p. 290). La “ribellione” di Max era stata prevista, ma del resto, come sospetta lo stesso Max, come poteva essere altrimenti dato che Ponce aveva elaborato il suo famoso metodo?

Ci concentreremo ora su alcuni aspetti di Max Michels che appaiono fondamentali per comprendere lo sviluppo della storia e, soprattutto, il finale.

Max viene sin dall'inizio descritto come un soggetto abitato da molteplici personalità. Qui siamo all'inizio del secondo capitolo:

Para qué chingados me rasuré si me ha dicho que le gusto más con algo de barba, *se reprochó* Max Michels sin conseguir apartarse del espejo. ¿Seguro que dijo eso? Mierda, creo que sí. No es tan grave, en pocos días vuelve a salir. ¿En pocos días? Como si te quedara mucho tiempo, pendejito. Ya veremos cuánto tiempo queda. Ahora las cosas van a ser distintas. ¿Eso piensas? Si tú lo dices. Buena suerte con el resto. A estas alturas, había aprendido que para escapar *a los muchos que habitaban su cabeza...* (ivi, p. 17).

Quello che, in un primo momento, potrebbe sembrare semplicemente un parlare tra sé e sé, si trasforma in qualcosa di meno innocuo, fino a connotare il personaggio come un paranoico allucinato: anche nel capitolo 4 e nel capitolo 7, che tornano cronologicamente al momento narrato nell'incipit, assistiamo allo stesso *scontro tra io* che in un altro momento importante delle vicende – Max Michels è vicino a casa dell'amico Bramsos che lo accompagnerà a registrarsi per le elezioni – sbocca in una fantasia suicidiaria:

Ya más cercano a consumir su registro como candidato, se permitió provocar un poco a los muchos: ¿Qué, no piensan también chingar con esto? Nada. Puta madre. Su silencio lo encabronaba más que las agresiones. *Qué ganas de dinamitar el departamento con todos nosotros adentro...* (corsivi miei, ivi, p. 87).

Questo elemento avrà una presenza ancora maggiore nella seconda parte e nell'epilogo quando, dopo la sconfitta elettorale, "gli altri" sembra che lo lascino solo: «Los muchos no habían tenido ni los huevos de quedarse a reconocer su estrepitosa derrota» (ivi, p. 278). Sempre considerando il rapporto straniato che sembra avere Max con la realtà, è importante considerare anche la cecità temporanea che si impadronisce del personaggio quando fa sesso con la sua fidanzata Nelly López:

Abrió los ojos para convencerse de que en verdad le sucedía a él, a Max Michels. Un garrotazo congeló sus fibras: no veía sino oscuridad cerrada. [...] Era inútil: estaba totalmente ciego. [...] Disociado de su cuerpo, acompañó Nelly en un climax simultáneo (corsivi miei, ivi, p. 250).

La realtà e le sue sensazioni sembrano dissociate così come nel secondo episodio di questa cecità. Qui la percezione è descritta attraverso metafore che mettono in relazione la vista con la virtualità di uno schermo («el cinescopio interno empezó a mostrarle imágenes discontinuas», «de nuevo la pantalla se oscureció por completo»; ivi, p. 260) e che culminano in un'immagine nuovamente autodistruttiva. Max è davanti allo specchio:

Estrelló el espejo de un puñetazo exigiéndole que le mostrara algo. Aunque fuera el rostro del imbécil que no soportaba ver. [...] Sintió el asalto de los muchos, que volvían a cumplir su amenaza (ivi, p. 261).

Questo rapporto ambiguo con la realtà viene evidenziato ancor più chiaramente in altri due episodi del romanzo. Nel primo caso – siamo all'inizio della terza sezione della prima parte – dopo un breve capitolo in cui si assiste a uno strano e breve dialogo tra Max e Nelly che prelude a un nuovo incontro sessuale tra i due, si legge:

Cuando Max despertó no quedaba rastro de su invitada. Hasta la cama estaba hecha en la mitad donde había dormido. A pesar de haber bebido poco la noche anterior, tenía la boca pastosa, la cabeza pesada [...] El ojo de su mente alcanzaba a ver hasta el momento en que se fueron a su cuarto. Después todo adquiriría la solidez de la oscuridad completa. Su piel recordaba estremecimientos, pero por más que se esforzaba no había imagen alguna asociada (corsivi miei, ivi, p. 191-2).

Nelly è un'invenzione? Una proiezione della mente di Max? Allo stesso modo si può leggere, poche pagine dopo, un secondo

episodio. Siamo nel momento in cui Michels sta per prendere servizio presso Superestructura, Ponce e il protagonista si sono già conosciuti ma succede qualcosa di strano: «Ponce alzó la cabeza y escrutó a Max a través de sus gafas de sol, como preguntándose *quién demonios era y qué hacía ahí*» (corsivi miei, *ivi*, p. 203).

Certamente, per gli sviluppi precedenti della narrazione, il lettore non dubita della “realtà” e dell’esistenza di Nelly López e Ponce, ma già qui, chiaramente, vengono instillati dei dubbi che, nella parte finale del romanzo, porteranno la lettura verso una nuova dimensione. Per ora inizia a sorgere una domanda: ciò che Max vede, è reale? Già in momenti precedenti – e in maniera cosciente – Michels sembra mettere in discussione la realtà del reale, come quando, in uno dei tanti momenti in cui si reca a registrarsi come candidato, Max si perde e osserva il mondo che lo circonda, gli oggetti, ascolta i suoni del quartiere:

y cualquier otro objeto que sus ojos pudieran atraer a su rango de consciencia, le parecieron de pronto como elementos incomprensibles, por completo ajenos. Sabía que formaban parte de una configuración específica, producida por fuerzas tan intangibles como reales, que llevaban siglos burlándose con estrépito de todos aquellos que dedicaran sus vidas al intento de explicarlas (*ivi*, p. 61).

La realtà appare al protagonista come inafferrabile, mutevole e fragile, così come la sua vita:

La sucesión de millones de instantes, recuerdos, olores, voces, alegrías, sinsabores y demás partículas elementales que componían aquello que llamaba su vida le parecía por completo aleatoria y necesaria a Max Michels. Todo era tan frágil: la menor de las variaciones habría dado al traste con su actual configuración. No sería ese Max sino otro. Al mismo tiempo, ni lo más irrelevante admitía cuestionamientos. Había sido así y no de ninguna otra manera. En la pared de la sala del departamento estaba inscrita en una placa dorada la sentencia familiar: «La medida de todo hombre consiste en la dosis de verdad que pueda soportar (*ivi*, p. 97)⁶.

Tutto ciò arriva alla sua acme nell'epilogo del romanzo: già nell'ultima pagina della seconda parte, Max registra nel suo diario che va a cercare la pistola del padre in un doppio fondo della libreria:

Revisé con cuidado la pistola. No la recordaba así de ligera. Parece estar en perfecto orden. Las balas están listas para obedecer. Aún me queda un poco para decidir sobre quién descargarlas (ivi, p. 355).

La fantasia di (auto)distruzione lo porterà a uscire in attesa dei risultati delle elezioni per dirigersi prima a casa dell'amico Pascual Brasmos (che cercherà di dissuaderlo) e poi verso la casa di Selon Perdumes dove troverà anche Orquídea, Nelly e Ponce. Ma la realtà sembra che si stia dissolvendo. Appena esce di casa sente che qualcosa è cambiato: «Su [de Juana Mecha] escoba carecía de las ramas para barrer los desechos. La barrandera restregaba meláncolica el palo contra el suelo» (ivi, p. 360). Come in una fantascientifica lacerazione dello spazio-tempo, il mondo sembra ritrarsi e scomparire lentamente, attraverso piccoli dettagli⁷. Max, (falsamente) cosciente di quanto sta per fare vuole chiudere i conti con il passato: si incontrerà con Severo Candelario, poi andrà a salutare Sao, una amica di infanzia, e finalmente passerà a visitare, come abbiamo detto, il suo amico artista. Quando arriverà a casa di Perdumes troverà il "gruppo dirigente" intento a svolgere la cerimonia del quietismo in movimento e di nuovo si insinua nel lettore un dubbio:

[p]or fin Max tenía frente a sí una imagen para asociar al nombre, ¿o era más bien un concepto? Hoy vestía una piel algo grisácea, apolillada, pensó Max al contrastarlo con la idea de Perdumes alojada en su fantasía (ivi, p. 370).

Inizia a questo punto una lunga discussione con Selon in cui ai dialoghi deliranti del *caudillo* si alternerà nella testa di Max e dei suoi "molti" la preoccupazione che la pistola sia ancora al suo posto e che possa servire allo scopo. Siamo all'atto finale:

Max escuchó con claridad como se quebraba en su interior el seguro que lo vinculaba con las formas familiares, entre las que se moviera a tientas desde siempre. Liberó al revólver de la claustrofobia que amenazaba con volverlo en su contra (ivi, p. 375).

Il debole filo che lega Max alla realtà si è rotto ed è deciso a sparare: punta la pistola prima contro Orquídea, poi contro Ponce e infine contro Nelly ma in quel momento Perdumes gli chiede di lasciare fuori i suoi collaboratori: «Toma la decisión entre tú y yo» (*Ibid.*). Finalmente si decide a sparare anche se non si capisce se contro se stesso o contro Perdumes. Ed in quel momento i *panzas negras* gli sono addosso massacrandolo di calci. Scopriremo che le pallottole nella pistola «son de a mentiras. Están rellenas de puro jabón» (ivi, p. 376). La scena seguente si apre con Max che si risveglia dopo il pestaggio, Nelly è insieme a lui e gli rivela che la sconfitta elettorale è pesantissima. Il giorno dopo Max decide di andare «en son de paz» (ivi, p. 379) a chiarirsi con Selon Perdumes. Tutto, da subito, appare diverso:

Max notó algo distinto. Estaba acostumbrado a apreciar el polvo flotando entre los rayos de luz que se colaban por los árboles. Ahora parecía darse el fenómeno contrario: era el polvo quien envolvía con su opacidad a los halos de luz, cansados de continuar oponiéndole resistencia. (*Ibid.*)

Perfino la polvere, sineddoche e simbolo del cambiamento che costituisce l'identità del quartiere, sembra essere diversa così come il comportamento di Juana Mecha, sempre pronta a proferire frasi enigmatiche, che ora lo saluta con un neutro buongiorno di cortesia. Arrivato alla sede del Consiglio di Villa Miserias, dove si aspetta di trovare il suo rivale, viene assalito da un «inquietante presentimento» (ivi, p. 380). Perdumes non c'è. Max chiede in giro ma tutti lo guardano strano, «como si fuera un trastornado» (*Ibid.*). Lo va a cercare allora a casa ma già mentre è per strada sembra che tutte le persone che incontra stiano partecipando alla "farsa". Busca alla porta e invece di apparirgli Perdumes, gli apre una signora allarmata

che non capisce chi stia cercando («Ese señor nunca había vivido ahí»). Torna in strada, sconvolto, e di nuovo gli abitanti di Villa Miserias lo osservano «con indiferencia lastimera» (ivi, 381): «Todos guardaban un rasgo en común, que destacaba por encima del resto: al pasar presurosos le dirigían para recomfortarlo una sonrisa de cal» (*Ibid.*). Cosa è successo? Si tratta di una gigantesca burla orchestrata da Perdumes come ultima umiliazione o Perdumes non è mai esistito e tutto è stato frutto della mente di Michels?

Stasi e ripetizione: *la era del fin de los relatos*

Max se sumergió en una sonrisa oscura.
Al fin regresaba al punto de partida,
solo que más deforme en cuerpo y espíritu (p. 377).

Arrivato alla fine del romanzo, il lettore rimane con l'impressione che non sia successo (quasi) niente. Questa, forse paradossalmente come cercheremo di dimostrare, potrebbe essere la chiave di accesso al testo. Quando Max sta analizzando i profili dei candidati per Ponce e si imbatte nella storia di Candelario, si fa esplicitamente riferimento alla fine delle grandi narrazioni:

Max pensó estar leyendo un texto de paleontología: Candelario había sido castigado por pertenecer a su tiempo, justo cuando su tiempo pasó a pertenecer a otra especie de personas. Ahora Max debía elegir al candidato idóneo para arrancar una nueva capa de la piel que envuelve a la realidad: *se acercaba la era del fin de los relatos* (corsivi miei, ivi, p. 244).

Al di là della formula che ricalca la *vulgata* post-modernista – tanto nella sua versione critica (Lyotard, Jameson) come in quella entusiasta (Fukuyama) – è interessante notare come tutto si articoli su un problema di *temporalità*, tra un passato che deve essere, igienicamente e chirurgicamente, estirpato e un presente che implica la fine dei tempi, non in senso apocalittico ma in

versione *real-capitalista*: «es el triunfo de la satisfacción sin límites del consumo individual, por encima de la utopía perversa de proveer lo esencial para todos» (ivi, p. 352). Max vede chiaro il punto di arrivo («miles de islas autosuficientes separadas entre sí por las heladas aguas negras del cálculo egoísta»; ivi, p. 239). Ciò che però si porta dietro questo presente eterno è la fine della capacità di leggere il reale che si manifesta in una serie di esperienze che incrinano, come si è visto, il rapporto tra soggetto e mondo: una fine del senso che si manifesta in una percezione sempre instabile e preda del dubbio⁸ che, a sua volta, sfocia nella paranoia⁹. I “molti” di Max sono in qualche modo cifra ed esemplificazione di questo nuovo soggetto:

El dilema de la existencia le recordaba a un actor formado bajo la escuela de adentrarse en su personaje hasta convertirse en el personaje, al que no le hubieran enseñado el método para después deshacerse de él (ivi, p. 100).

Sembra impossibile disfarsi di questo “personaggio” perché non è il soggetto ad aver costruito una realtà parallela ma la realtà stessa, come abbiamo appena scritto, a essersi ritratta dal momento in cui non prevede spazi di autonomia e tutto sembra essere già previsto:

No estoy seguro de que la cólera de Ponce fuera genuina. Había algo de estudiada. Como si ya tuviera contemplada la posibilidad y no le desagradara del todo. ¿Seré una predicción de su cuestionario? (ivi, p. 279).

Nel momento in cui il testo non sembra poter produrre spazi di autonomia, come Max lucidamente osserva, l'unica possibile *azione* diventa la constatazione che non esista un'alternativa:

Aceptemos que lo único que tenemos cada día es el hoy. Para que la sucesión de presentes produjera un panorama diferente, tendríamos antes que mirarnos en el espejo que nuestras ideas, normas, instituciones tienen como finalidad obstruir de manera permanente (ivi, p. 347).

Questa assenza di alternativa, che diventa una fine del tempo, è resa, impressionisticamente, attraverso un processo di ricorsività narrativa che, soprattutto nella prima parte, ripropone continuamente la scena iniziale con piccole variazioni¹⁰. Si considerino, a modo di esempio, il capitolo 25 della prima sezione e il capitolo 36 della terza;

Lo tomó [a Bramsos] del brazo y le pidió que lo acompañara, pues tenía que hacer algo importante. Entraron a la oficina sin que Bramsos tuviera idea de las intenciones de Max. Cuando dijo: «Vengo a registrarme como candidato a la elección», su amigo y el dependiente cruzaron una mirada de ojos pelados. (ivi, p. 95).

Al salir del taller Max lo tuvo claro. Sintió como si tuviera una visión panorámica de Villa Miserias. En cada nuevo nivel abarcaba el conjunto desde una lejanía mayor. Perdía en detalle lo que ganaba en claridad. Al final, Villa Miserias era un pequeño punto de polvo dentro de una constelación interconectada. Max había recorrido una espiral concéntrica que a la vez se disparaba en todas las direcciones. Solo quedaba abierto un camino: iba a registrarse como candidato para la presidencia de colonos de Villa Miserias (ivi, p. 273).

Dopo quasi duecento pagine, siamo esattamente nello stesso momento e, addirittura, il testo esplicita questa ricorsività attraverso l'immagine della spirale concentrica che funziona a livello metanarrativo¹¹. Capiamo allora che l'infausta utopia dei "nemici dell'utopia" si è compiuta. Ma del resto, era stato lo stesso Max a proclamarne, indirettamente, la realizzazione in uno dei suoi discorsi elettorali:

Villa Miserias se encuentra ante la oportunidad de *hacer historia*. Más que eso. Nos encontramos ante la oportunidad de *acabar con la historia*. Podemos llegar a la etapa máxima de nuestro desarrollo, para ya nada más quedarnos ahí....(ivi, p. 220).

Farla finita con la storia. «There's no time here, not any more». Con questa battuta dell'ultima scena della serie televisiva *Sapphire and Steel*, Mark Fisher apre il bellissimo saggio introduttivo del suo *Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014 kindle ed.). Siamo in una specie di autogrill degli anni Quaranta; una coppia è seduta a un tavolo accanto. A un certo punto la donna si alza e dice: «This is the trap. This is nowhere, and it's forever» (ivi). A questo punto i protagonisti entrano nel panico e guardando fuori dalla finestra si rendono conto che non c'è nulla, il nero assoluto, come se il caffè fosse una sorta di nave stellare nello spazio profondo. Tutta la serie, ci racconta Fisher, si fonda su lacerazioni dello spazio-tempo ma nell'ultimo episodio, nella missione finale, l'anacronismo conduce ad una vera e propria stasi, il tempo si è fermato: «There's 'still traffic, but it's not going anywhere': the sound of cars is locked into a looped drone» (ivi). Fisher considera questa immagine profetica di una «general condition: in which life continues, but time has somehow stopped» (ivi). La tesi del saggio, continua l'intellettuale britannico, è che «21st-century culture is marked by the same anachronism and inertia which afflicted Sapphire and Steel in their final adventure [...] But this stasis has been buried, interred behind a superficial frenzy of 'newness', of perpetual movement» (ivi). La polvere continua a creare piccoli molinelli in aria, ogni abitante di Villa Miserias produce incessantemente, ma non succede più nulla o almeno non succede più nulla di imprevisto: *è il quietismo in movimento, babe!*

Note

¹ Molti tratti, soprattutto di tipo linguistico, permettono di identificare il mondo rappresentato come il Messico contemporaneo, tuttavia i caratteri sociali maggiormente identificabili (netta divisione in classi, corruzione, narcotraffico) sembrano alludere ad una comunità-tipo latino-americana e, più in generale al mondo attuale.

² «El destino individual de cada persona no puede descansar más que sobre las propias aptitudes» (ivi, p. 31); «pasar por encima de los demás» (ivi, p. 42).

³ Come vedremo, Selon Perdumes si affiderà ad un sociologo proprietario di una impresa di consulenza chiamata proprio “\$uperestructura”.

⁴ Come vedremo più avanti la scelta iniziale di Max Michels di candidarsi alla presidenza è dovuta non tanto al non voler essere più una marionetta del sistema, ma al fatto che si trova a lavorare per l’impresa \$uperestructura, controllata da Perdumes, e gli viene richiesto di trovare il candidato ideale; non trovandolo, Michels opterà per fare il suo nome.

⁵ La censura arriva anche nel mondo di Villa Miserias ma sarà la risorsa ultima da usare quando il discorso disciplinare fallisce: «Todo aquel que desentonara del coro de los nuevos ideales era castigado con la más absoluta segregación» (ivi, p. 184).

⁶ Un altro episodio degno di nota – ma che per brevità dell’esposizione non prenderemo in considerazione – è quello del racconto allegorico “Tierra de las Cosas con Múltiples Nombres” che il padre di Max narra al giovane protagonista (ivi, pp. 103-108).

⁷ Un’allusione a questo apparente paradosso spazio-temporale la ritroviamo poco più avanti quando Max si ferma a parlare con Candelario: «Conforme la anécdota del maestro lo envolvía, Max pensó que en el fondo Candelario había prevalecido sobre sus verdugos. *Su relato abría un boquete en el tiempo*: el maestro era capaz de ver de nuevo al árbol con una nitidez absoluta» (corsivi miei, ivi, p. 362).

⁸ «Tuvo la impresión de haberlo leído cientos de veces» (ivi, p. 83); lo stesso succede qualche riga dopo quando, insieme a Ponce parla dei candidati: «aunque en realidad me temo que son una sola persona» (ivi, p. 254); «Max no supo si su percepción lo engañaba o si en verdad...» (ivi, p. 271).

⁹ La parola è usata a p. 82; si veda anche: «seguramente habrá un artículo de ella dirigido a él en clave»; la paranoia è in qualche modo l’isotopia attorno al quale si costruisce il personaggio di Michels.

¹⁰ Si vedano, in particolare, oltre al primo capitolo i capp. 7, 11, 16, 25 (prima sezione) e 37 (seconda sezione); questi ultimi due, specialmente, ritornano esattamente sulla stessa scena, il momento della candidatura. Il romanzo è strutturato in 3 parti: la prima divisa in 3 sezioni ulteriormente divise in capitoli in cui il lettore accompagna Max nella decisione di candidarsi (prima sezione), si parla della gioventù del protagonista e si conoscono i dettagli dell’educazione paterna (seconda sezione) e la terza in cui si parla del dopo; La seconda parte scandita in 11 giorni in cui vengono narrati i giorni della campagna elettorale e l’epilogo.

¹¹ Addirittura, nel capitolo 6, vediamo il protagonista muoversi verso l’ufficio elettorale ma poco dopo ci accorgiamo che sta girando in tondo.

Tecnologica: sorveglianza volontaria e alienazione quotidiana in *Kentukis* di Samanta Schweblin

There is no such thing as society (M. Thatcher)

no se podía contar con el sentido común de la gente, y tener un kentuki circulando por ahí era lo mismo que darle las llaves de tu casa a un desconocido (Schweblin 2025, p. 41).

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) ha pubblicato quattro raccolte di racconti e due romanzi. *Kentukis* (2018) ha una struttura particolarmente frammentaria che ricorda la serialità televisiva e che, a una prima lettura, potrebbe dare l'impressione di trovarsi di fronte più a una serie di racconti "cuciti" insieme che a un'unica storia. Si potrebbe vedere in questa modalità narrativa, una preferenza dell'autrice per il genere della narrativa breve; crediamo, al contrario, che l'apparente disorganicità della struttura narrativa sia ricercata e che funzioni come metafora della rete globale (Ghezzani 2023, p. 52). Come segnalano infatti Brina e Tejero Yosovitch (2019, p. 18):

Kentukis no sólo describe una red social ficcional, sino que la red es el sistema sobre el cual se construye la novela, compuesta por retazos remixados de distintos arcos narrativos. Es decir, la red funciona a nivel referencial y estructural desde dos aspectos: el tecnológico (la red conformada por los dispositivos Kentukis), y el social (las dinámicas interpersonales que esos dispositivos condicionan).

E come osserva Pérez (2022):

Me parece que, además, esta estructura de red en la que los diferentes arcos narrativos permanecen aislados uno del otro pone de manifiesto las contradicciones de un mundo hiperconectado, en particular, el aislamiento que resulta del consumismo tecnológico y el uso de las redes sociales (2022, p. 3).

Questa frammentarietà è, inoltre, letta da Correia e Das Dores (2023, p. 95) come una volontà di imitazione dei *feeds*: «Seguindo a construção narrativa em forma de feed de rede social, na qual alguns enredos duram apenas um capítulo e outros são desenvolvidos, em uma sequência aleatória...»¹. Cinque di queste storie si intrecciano lungo tutta la trama, mentre nel caso delle altre sei si tratta di narrazioni brevi che iniziano e si concludono in un solo capitolo. Le cinque storie più articolate introducono il lettore nella vita di Emilia (una anziana signora peruviana), di Alina (una argentina che si trova in Messico con il compagno artista), di Marvin (un ragazzo guatemalteco), di Enzo (un padre italiano divorziato) e di Nikolina e Grigor (due *hackers* croati che vendono connessioni per i *kentuki*). Il filo che unisce tutte le storie è la presenza dei *kentuki*, strani *peluches* robotici apparentemente innocui ma che, come il lettore scoprirà rapidamente, funzionano come dispositivi di controllo:

No eran solo muñecos, eso estaba claro. Para que la gente pudiera verlos, varios modelos estaban fuera de sus cajas, aunque lo suficientemente altos para que nadie pudiera alcanzarlos. Alina tomó una de las cajas. Eran blancas y de impecable diseño, como las del iPhone y el iPad de Sven, pero más grandes. Costaban 279 dólares, era bastante dinero. No eran lindos, y aun así había algo sofisticado que todavía no podía dilucidar (Schweblin 2025, p. 23).

La particolarità di questi gadgets tecnologici è che esistono due modalità di interazione con essi: si può “avere” un *kentuki* o “essere” un *kentuki*: nel primo caso il robot accompagna nella vita quotidiana il suo possessore (Alina e Enzo), mentre nel

secondo (Emilia, Marvin e Grigor e Nicolina) il dispositivo non è fisicamente con chi ha acquistato la licenza ma viene però controllato da remoto da qualcun altro. Tanto nelle storie più articolate come nei sei capitoli autoconclusivi, i protagonisti, pur vivendo in contesti diversi, sono accomunati da una condizione di solitudine estrema e di isolamento e tutti, dopo un primo momento di “eccitazione” per la novità, finiranno per vivere esperienze traumatiche e dolorose a causa delle dinamiche ambigue e alienanti che si stabiliscono tra chi “è” e chi “ha” i *kentuki*. Come giustamente sostiene Ghezzani, la grande varietà di spazi – si va dal Perù alla Germania, dal Messico all’Italia passando per la Croazia e gli USA – mette in luce una prima, fondamentale, illusione:

la posibilidad de superar las barreras impuestas por los límites geográficos, emprender viajes virtuales a lugares a los que los dueños y usuarios no podrían ir e, igualmente atractiva, la de participar virtualmente en la vida de personas lejanas (Ghezzani 2023, p. 51).

D’altro canto, l’altro elemento che può essere considerato l’isotopia fondamentale del romanzo, è definito dalla specificità della dinamica del *kentuki*, l’essere o l’avere. Da un lato, chi è un *kentuki*, cioè coloro che entrano nell’intimità di un altro essere umano, può cadere nell’illusione di vivere un’altra realtà affascinante perché sconosciuta, esotica e lontana. Dall’altro, chi *ha* il *kentuki*, può finire per trasformarsi nel padrone autoritario sottoponendo il robot (e quindi chi, dall’altra parte del mondo, è un *kentuki*) al suo controllo e a vessazioni o ricatti di ogni genere².

Fantascienza, distopia, realismo

Ximena Venturini considera che, nonostante il romanzo di Schweblin non sia stato considerato fantascienza, in realtà prende a prestito dal genere temi e procedimenti e quindi propone di

pensarlo come una distopia che non utilizza immaginari futuristici e che può essere studiata come «pos-ciencia ficción argentina escrita *con* ciencia ficción, pero *no* de ciencia ficción» (Venturini 2022, p. 285). Su questa stessa linea Kurlat Ares (2019, p. 85) usa l'espressione «ciencia ficción del presente» ripresa da un'intervista rilasciata da Pola Oloixarac sul suo libro *Las constelaciones oscuras* (Schanton 2015, s.p.). Un altro scrittore argentino, Martín Felipe Castagnet, in un interessante contributo sulle politiche editoriali della fantascienza in Argentina, afferma che stia avendo luogo un «viraje hacia un nuevo tipo de ciencia ficción, más introspectiva y borroneada» (Castagnet 2015, par. 6) che starebbe spostando il baricentro da una fantascienza del lontano futuro e dello spazio esterno a una del futuro prossimo e dell'interiorità (Castagnet 2015, par. 17)³. Di altro avviso è Alessandra Ghezzi che considera, l'abbiamo visto, *Kentuki* come un romanzo realista in tutto e per tutto (2023, p. 48). Per sostenere questa ipotesi la critica italiana si appoggia soprattutto sulle riflessioni di Caronia (2022) che riflette su quale sia il punto di vista da adottare per raccontare un'epoca (la nostra) che si trova in un processo di transizione verso il post-umano. Ed in questo senso lo studioso si domanda se la fantascienza possa ancora essere l'immaginario fondamentale del nuovo secolo così come lo era stato per il XX secolo.

La questione, in effetti, diventa allora chiedersi se esista ancora una distanza sufficiente tra immaginario e realtà tale da permettere al genere fantascientifico di poter proiettare su di essa il suo sguardo profetico⁴. Grande, si potrebbe dire, è la confusione sotto il cielo. Ciò che qui interessa sottolineare o proporre, al di là delle etichette, è che questa “confusione” sia probabilmente dovuta alla necessità di un riaggiustamento del paradigma della fantascienza ad una dimensione antropologica (quella della contemporaneità) divenuta incapace, per varie ragioni, di vedere il futuro: appoggiandosi alla futuribilità come elemento determinante della fantascienza, sarà allora molto difficile trovare realizzazioni “piene” del genere e si continuerà a considerare i testi di quello che è l'immaginario contemporaneo della fantascienza come spuri.

Prima di iniziare ad analizzare elementi, temi e stilemi del romanzo è importante riflettere sulla questione del genere di *Kentukis* non per pedanteria accademica ma perché la questione, ampiamente dibattuta nell'ancora non numerosa letteratura critica, può offrire un importante punto di vista iniziale sulla "domanda" che sta alla base di questa narrazione e sulle questioni che vengono aperte. Pinheiro e Araújo (2024, p. 245) si chiedono, a questo propósito, se «esses relatos que se encaixam como uma distopia são mesmo distópicos, ou estamos vivendo esse *real* que tanto assusta? Porque apesar de ser uma distopia, possui elementos que ecoam aspectos da nossa realidade atual» Mi sembra che si possa considerare questa domanda come il sintomo dei mutamenti che oggi il genere distopico sembra evidenziare e di cui abbiamo parlato nell'introduzione di questo capitolo. Credo che il punto, come abbiamo visto, è che una caratteristica di una importante parte del corpus distopico contemporaneo funzioni proprio riducendo la forbice temporale tra tempo del racconto e tempo del lettore. In questo senso, sempre Pinheiro e Araújo (2024, p. 249), arrivano a concludere che *Kentukis* sia una distopia *adattata* al contesto dell'era digitale e della tecnologia. Se da un lato il problema può essere posto, come abbiamo detto, sullo sfasamento temporale, dall'altro, anche a livello tematico, *Kentukis* mette in evidenza un cambiamento, probabilmente paradigmatico, delle distopie ipercontemporanee. Nel romanzo di Schweblin riconosciamo come elemento distopico l'erosione della frontiera tra pubblico e privato e l'invasione della privacy. Ora, se questi temi sono effettivamente parte del ventaglio di possibilità tematiche della distopia, il problema che si pone è che, tradizionalmente, queste istanze narrative sono associate alla presenza di un potere che, più o meno visibile o etereo, comunque è identificabile e contrapposto al soggetto e all'esistenza di una struttura sociale identificabile come una comunità. Al contrario, nel caso di *Kentukis* ci troviamo di fronte a un mondo certamente iperconnesso ma contemporaneamente isolato e atomizzato, cosa che – probabilmente – contribuisce a rendere meno evidente la sua

dimensione distopica: sono degli esseri umani in quanto tali a esercitare il potere su altri esseri umani. Emmanuel Gonçalves Gomes (2022) affronta la stessa questione considerandola dal punto di vista di Suvin (1979) e Jameson (2005) e quindi considerando fantascienza e distopia spazi quasi sovrapponibili e definiti, prendendo spunto dal classico suviniano (1979), dalla presenza di un *novum*. Ricordiamo un attimo la riflessione dello studioso jugoslavo-canadese:

it should be defined as a fictional tale determined by the hegemonic literary device of a locus and/or dramatis personae that (1) are radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters of “mimetic” or “naturalist” fiction, but (2) are nonetheless –to the extent that SF differs from other “fantastic” genres, that is, ensembles of fictional tales without empirical validation– simultaneously perceived as not impossible within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author’s epoch (Suvin 1979, p. VIII).

I due elementi discriminanti per Suvin (radicale o significativa differenza rispetto al tempo “empirico” e validazione empirica), come giustamente osserva Gomes (ivi, p. 191) costituiscono l’impalcatura per la definizione suviniana di *novum*. Ora, nonostante il *novum* sia definito da Suvin come un “fenomeno totale”⁵, questa innovazione può essere quantitativamente variabile e spaziare da un minimo (un nuovo *gadget* tecnologico) a un massimo (una ambientazione o un agente/personaggio): la dimensione “totale”, quindi, indica non tanto una *quantità* ma una *qualità*, cioè qualcosa che cambia radicalmente i rapporti umani e sociali del mondo narrato, quello *straniamento cognitivo* che diventa il motore della macchina fantascientifica. A partire da queste considerazioni, Gomes (ivi, p. 192-194) si chiede: «Mas são os kentukis um exemplo de novum?». La domanda è pertinente e, come si è detto, non si tratta di sterile pignoleria accademica. Superficialmente si può dire che le tecnologie che vengono rappresentate nel romanzo non sono una versione estrapolata da

quelle esistenti nel momento della scrittura del romanzo, ma sono già tutte esistenti (*Ibid.*). Il punto è che il *kentuki*, pur essendo, appunto, risultato di una serie di tecnologie esistenti (robotica, videocamere digitali, rete globale) crea un meccanismo che non può essere compreso come una «simple analogía das redes sociais» (ivi, p. 195) dato che in queste ultime l'interazione avviene tra esseri umani (o tra un essere umano e una IA) e la rete fornisce “solo” un'infrastruttura, una piattaforma di scambio. Il caso del *kentuki* invece è più complesso: si tratta di due esseri umani che interagiscono sulla stessa macchina (resa vivente dalla somiglianza ad un animale) con modalità e possibilità diverse. E quindi, come giustamente osserva Gomes (ivi, p. 196), si può dire che i *kentukis* non siano “radicalmente” diversi ma sicuramente “significativamente” diversi, dando visibilità alle relazioni di potere che si stabiliscono nel sistema reticolare dei *social* ma, al contempo, producendo un universo narrativo nuovo ed inquietante in cui alcuni degli archetipi tematici della fantascienza vengono riletti in una nuova chiave (la ribellione delle macchine, il controllo tecnocratico).

Essere o avere?

Come abbiamo visto una delle isotopie fondamentali del romanzo è costituita dall'opposizione tra *essere* un *kentuki* e *avere* uno di questi peluches robotici. Se all'inizio, probabilmente per l'influenza che l'idea di possesso *materiale* ha sul lettore, quello dell'avere sembra il ruolo più desiderabile, con l'evoluzione della narrazione le cose cambieranno; come sottolinea Pérez (2022, p. 4) «los cambios están íntimamente relacionados con las leyes del mercado del capitalismo digital, que privilegia lo intangible (la información, los datos, las experiencias) por sobre lo material». È indicativo a questo proposito il nucleo narrativo collegato ai personaggi di Grigor e Nikolina che, intuendo le leggi del mercato, si approfitteranno del desiderio dei consumatori di poter scegliere *chi* essere, per portare avanti un piccolo business ai limiti della legalità.

Per comprendere la logica che soggiace all'*avere* si può considerare la storia di apertura del romanzo, quella delle ragazze statunitensi che immette il lettore, con inaspettata rapidità e violenza, nel gioco perverso e abietto che la logica del kentuki produce: siamo nella stanza di Robin, un'adolescente-tipo, padrona di un kentuki, e le sue amiche Amy e Katia stanno progettando un'estorsione contro un'altra ragazza ma non possono farlo direttamente perché la direzione della scuola le tiene d'occhio; pensano allora di far compiere il loro progetto alla persona che sta dietro il kentuki di Robin. Incontriamo però le tre ragazze un attimo prima di scoprire questo piano, quando, nella prima scena del romanzo, vediamo le *teenagers* mostrare il seno al *kentuki* e quindi alla persona che dall'altra parte del mondo è l'animaletto. Quando le ragazze, grazie a una tavola ouija riescono a fare la proposta alla persona che sta dietro il loro kentuki la situazione inizierà a capovolgarsi. Sarà il misterioso uomo a ricattarle, avvertendole che ha foto intime di loro tre e dei familiari di Robin. A questo punto le due amiche fuggono impaurite mentre Robin cercherà in ogni modo di spegnere il kentuki, che non si può disattivare se non lasciando scaricare completamente la batteria. In questo brevissimo quadro – questa è una delle storie “auto-conclusive” – abbiamo già molti degli elementi che andranno a configurare la domanda etica alla base del testo: si presenta la violenza e l'abiezione, che costituiscono un *fil rouge* delle dinamiche interpersonali in *Kentuki* ma, soprattutto, viene immediatamente messo in crisi il rapporto gerarchico che, istintivamente, pensiamo sia costitutivo: non è l'*avere* la posizione dominante, dato che i possessori possono solo materialmente bloccare il *kentuki*. È ciò che succede alle ragazze che, convinte di essere in una posizione di dominio, si espongono in tutta tranquillità a un dispositivo di vigilanza che, come abbiamo visto, si ritorcerà contro di loro. In qualche modo, nel gioco (dialettico) delle parti il rischio è che si rovesci la relazione “padrone-schiavo” in una logica in cui nessuna delle due parti in causa è padrone e nessuna è

schiaivo ma, si potrebbe pensare, tutti sono schiavi *e* padroni: se avere un kentuki implica in primo luogo avere la possibilità di stabilire le “regole del gioco” (per es. il sistema di comunicazione), allo stesso tempo significa accettare di perdere la propria intimità e offrirla allo sguardo di un altro sconosciuto. Come osserva Arias Forero:

Ser y tener kentukis implica ser amo y esclavo en diferentes momentos a pesar de que se piense a través de roles bien definidos: quien tiene es amo hasta que propone un método de comunicación; después de ello es esclavo hasta que quien es decide cómo proceder con ese puente comunicativo. Dependiendo de esta decisión, el kentuki puede convertirse perfectamente en “amo”, en quien subordina, como le sucede a Enzo con Míster. (2022, p. 58)

Anche Grigor, riflettendo sulla dinamica essere/avere pensa: «Aunque los pros y los contras de elegir amos o kentukis nunca dejaban del todo claras las ventajas de cada bando» (Schweblin 2025, p. 96). In questo modo la logica del kentuki sembra alterare, magicamente, la dialettica hegeliana servo/padrone: nel momento in cui non ci sono più posizioni riconoscibili, non può avvenire nessuna mediazione e la sintesi si disperde nei rivoli di un individualismo sovrano (è solo l'io privato in grado di sciogliere l'opposizione) e al contempo asservito a un potere invisibile.

Per considerare la dinamica dall'altro lato – quello di chi è un kentuki – si può analizzare la linea narrativa di Emilia ed Eva. Emilia è una anziana peruviana sola e isolata che riceve, in regalo dal figlio, la possibilità di connettersi al robot di Eva, una giovane donna tedesca. Inizialmente questo rapporto, pur nella sua virtualità, si costruisce a partire dall'affettività anche se da subito Eva decide di stabilire con il suo kentuki, e quindi con Emilia, una relazione come quella tra padrone e animale da compagnia. In questo modo si esclude la possibilità di una comunicazione da parte di Emilia, al contrario di ciò che succede in altre storie (come quella iniziale appena citata) dove i padroni riescono a stabilire un contatto verbale con la persona che è il loro kentuki.

Nonostante questo, il caso della anziana peruviana è quello in cui meglio si osserva l'artificialità dell'appartenenza:

Eran importantes la una para la otra, lo que les pasaba juntas era algo real. La siguió hacia el living, siguió su colita desnuda, pequeña y perfecta, que la inundó de una ternura parecida a la que tantas veces había sentido por su hijo, cuando todavía era chico (Schweblin 2025, p. 89).

«Lo que les pasaba juntas era algo real». Allo stesso modo della dialettica padrone/servo anche l'opposizione realtà/virtualità sembra sfumarsi: al di là delle ragioni per cui i personaggi decidano di *essere* o *avere* un kentuki, si tratta di individui isolati e/o falliti – soprattutto nell'ambito delle relazioni umane – per i quali il kentuki rappresenta la possibilità di uscire dall'isolamento.

Rompere la gabbia invisibile: Marvin e Grigor e Nikolina

Tra le varie storie raccontate nel romanzo ce ne sono due che sembrano poter produrre un cambiamento nel tempo “omogeneo e vuoto” della vita neoliberale; sono quelle di Marvin, un adolescente guatemalteco e di Grigor e Nikolina, due giovani croati che si dedicheranno al “contrabbando” di identità kentuki. Partendo dalla prima delle due, troviamo Marvin che sta attendendo la connessione con il suo kentuki, mentre è rinchiuso nello studio del padre perché, a causa dei brutti voti a scuola, deve passare tre ore al giorno a studiare. Quando finalmente la connessione verrà accettata, il ragazzo scoprirà di essere finito nella vetrina di un negozio di elettrodomestici in un paese del Nord Europa che poi si scoprirà essere la Norvegia:

Y entonces la vio, la nieve. ¡Nevaba! Marvin sacudió sus pies bajo el escritorio. Sus amigos tendrían lo que tendrían, pero ninguno tenía nieve. Ninguno había tocado la nieve en su vida, y él podía verla ahora con toda claridad (Schweblin 2025, p. 31).

L'eccitazione del ragazzo è grande perché la neve è l'elemento che gli fa ricordare la promessa che gli aveva fatto la madre morta di portarlo un giorno a conoscere la neve. Allo stesso tempo però si sente in gabbia: «Descubriría cómo salir de ahí, pensó. No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado» (ivi, p. 32). In queste prime battute sono contenuti i due nuclei della storia che riguarda Marvin. Da un lato la neve è il simbolo della connessione affettiva con la madre scomparsa, dall'altro il desiderio di libertà. Questi elementi giocano entrambi sull'opposizione virtualità/realità: il rapporto con la madre non può che essere mediato, incorporeo – e quindi virtuale –, mentre nel secondo caso, è il testo stesso che suggerisce una sovrapposizione di spazi («en esa otra vida») che, di nuovo, sottolinea l'ambivalenza tra vita reale e virtuale⁶. Questo si ripete poco dopo, quando dei compagni di scuola (che sono anche loro dei kentuki) lo prendono un po' in giro perché credono di aver avuto più fortuna con l'abbinamento:

Marvin sabía que estaban equivocados: si lograbas encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu kentuki contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca. Y eso era como tocar con tus propios dedos la otra punta del mundo (ivi, p. 63).

Il terzo elemento importante di questa linea narrativa sono i primi rapporti umani che Marvin stabilisce con la proprietaria del locale e con un ragazzo che poi si scoprirà essere il suo liberatore. Se escludiamo una prima, fugace, interazione con una signora che passa davanti alla vetrina, il primo “reale” incontro di Marvin è con Jesper, il ragazzo che poi lo libererà e lo porterà al Club de Liberación:

Le guiñó un ojo y siguió calle arriba. Pasó de nuevo al día siguiente, y al siguiente. A Marvin le gustaba ese chico y el sonido que hacía su anillo contra el vidrio cada vez que lo saludaba. ¿Pasaría solo para verlo a él? (ivi, p. 64).

È interessante notare che in questa scena il vetro della vetrina diventa un secondo elemento di mediazione virtuale: Marvin osserva ciò che succede attraverso uno schermo, ma l'interazione tra il kentuki e Jesper è mediata da un secondo elemento che è la vetrina. Il secondo rapporto è quello con la padrona del negozio che da subito si manifesta attraverso un'affettività "materna":

Un ruido corto y áspero se repitió en los parlantes de la tablet, y Marvin al fin lo entendió: lo estaban acariciando ...Le había rascado la cabeza con el amor sincero con el que se rasca a los cachorros y en cuanto lo soltó Marvin giró reclamando más. ...y le dio en la frente su primer beso (ivi, p. 65).

Il rapporto con la sua padrona diventa da subito, al contrario di altre storie, improntato sulla comunicazione: la signora gli parla della sua vita e gli propone, come ha fatto sua figlia con un altro kentuki, di adottare l'alfabeto morse per parlarsi. L'urgenza di poter essere liberato e di "toccare" la neve sembra entrare in contrasto con l'affetto che sente per la sua padrona:

Quería que lo liberaran, sí, la idea no estaba nada mal, pero no quería herir los sentimientos de esa ama que no era en realidad su ama, pero que él ya había elegido como tal (ivi, p. 68).

Marvin cercherà quindi un dialogo con la signora, chiedendole di essere liberato. Questa acconsentirà, prima dandogli la possibilità di muoversi per tutto il negozio e successivamente di uscire nei dintorni, a patto che questo avvenga solo di notte e che al mattino sia di nuovo nella vetrina. Qui il vincolo tra i due si rinsalda ancora di più e si suggerisce una sorta di immedesimazione tra padrone e kentuki:

Y lo que dijo a continuación le hizo pensar a Marvin que quizá ella también había estado considerando una liberación. Quizá algunos amos hacían para sus kentukis lo que no podían hacer para sí mismos (ivi, p. 69).

Marvin può finalmente muoversi in “libertà” nei dintorni e di questo sembra essere molto grato nei confronti della sua padrona («Le hubiera gustado llevarle un detalle a la mujer, encontrar con qué agradecerle su libertad»; *ivi*, p. 91). Ma è proprio in questa prima uscita che succede quello che sarà l’evento fondamentale di questa linea narrativa: il dragone-Marvin viene sequestrato da qualcuno che lo mette in un sacco e lo porta via. Dopo una notte passata «en vela mordíendose las uñas en su cama» (*ivi*, p. 127), il ragazzo guatemalteco scoprirà la verità:

Era una revolución. Lo importante se lo explicaron bien clarito y el resto lo fue entendiendo él solo ...Marvin no había sido raptado, sino liberado, lo supo al día siguiente...(*Ibid.*).

A partire da questo momento Jesper darà al dragone-Marvin tutte le informazioni sul Club de Liberación e le indicazioni necessarie per rimanere in comunicazione con gli altri kentuki liberati. Marvin però si interroga sui motivi della nascita di questi club di liberazione e, soprattutto, sul perché un kentuki dovesse aspirare alla libertà:

Pero ¿por qué quería un kentuki que lo liberaran? ¿No bastaba con desconectarse uno mismo y listo? Sabía que la libertad en el mundo kentuki no era la misma que en el mundo real, aunque esto tampoco ordenaba las cosas si se caía en la cuenta de que el mundo kentuki también era real. Y tuvo que recordarse que él mismo había ansiado su libertad sin pensar ni una sola vez en la posibilidad de apagarse (*ivi*, p. 130).

Nuovamente i piani della virtualità e della realtà si incrociano: i due mondi sono diversi («no era la misma...») ma al contempo sembrano essere lo stesso («el mundo kentuki también era real»). Dopo questo primo momento di ambientazione nel Club, Marvin scoprirà che Jesper può fornirgli delle modifiche *hardware* che lo aiutino a realizzare il suo piano di vedere la neve, cosa che genera ammirazione ed eccitazione tra gli altri kentuki. Come se si

trattasse di una grande avventura Jesper, nel momento in cui il dragone-Marvin decide di partire, gli dà le ultime raccomandazioni e gli altri kentuki lo incitano attraverso la chat:

Kitty03= ¡toca la nieve por todos!
 Z02xxx= te seguimos por acá, campeón
 kingkko= <3<3<3<3<3
 (ivi, p. 157)

Purtroppo però le cose non andranno come Marvin si aspetta: dei ragazzi lo sollevano da terra, lo faranno cadere e, insieme al loro padre, lo porteranno via sul cassone di una camionetta. È qui che comincia l'incubo: con l'*hardware* danneggiato, sballottato da una parte all'altra del cassone, alla fine il kentuki viene gettato fuori dall'auto e inizia una caduta inarrestabile verso un lago:

Rodaba y su padre abrió la puerta. Marvin apartó la tablet y la dejó sobre los libros, apretó tanto sus dientes que le pareció que no podría mover ninguna otra parte del cuerpo. El ruido de la caída seguía oyéndose, metálico en la habitación. ¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? Hizo un esfuerzo y logró respirar (ivi, p. 194).

La realtà e la virtualità di nuovo si sovrappongono e, come in un sogno, le angosce del mondo virtuale (la caduta) si mischiano a quelle della realtà (Marvin vede il padre con in mano il quaderno con i voti di scuola):

Era como si Marvin no sintiera el piso, caminaba en el aire ... Llegó hasta las escaleras y, antes de bajarlas, se detuvo. La casa entera se sentía demasiado liviana, irreal. Tardó en reconocer el silencio, en aceptar que llegaba desde la tablet. ... Por un momento, el frío le dolió en la punta de los dedos. Pensó en su madre. Fueron solo unos segundos, el calor de Antigua lo sacó enseguida de su ensueño (*Ibid.*).

Come afferma Bakucz (2021, p. 23) la storia di Marvin è forse la più triste del romanzo dato che «él se lo juega todo para cumplir el sueño de su madre: tocar la nieve que solo es posible en otras partes del mundo, o convirtiéndose en un kentuki».

La linea narrativa di Grigor e Nikolina, nonostante superficialmente possa sembrare molto distante ha, al contrario, vari elementi vicini a quella di Marvin. La storia inizia con la descrizione del “piano B” che Grigor ha elaborato per uscire dalla «mala racha» (ivi, p. 57) e poter regalare all’anziano padre un kentuki da compagnia per «distrarse y hasta podría recordarle los horarios de los medicamentos» (*Ibid.*): l’idea è vendere connessioni per essere un kentuki dando la possibilità ai compratori di scegliere tra una gamma di possibilità, cosa non possibile acquistando il codice in negozio, dato che l’accoppiamento tra padrone e kentuki avviene in modo casuale. Il piano B sembra andare molto bene, i prezzi di vendita possono essere molto più alti di quelli del mercato regolare e i clienti crescono giorno dopo giorno, tanto che Grigor finirà per chiedere aiuto a Nikolina, una vicina di casa. Quando inizia il racconto vediamo il protagonista alle prese con una connessione che lo porta nella casa di un ragazzino di classe alta di un paese ispanico mentre sta festeggiando il suo compleanno. Questa prima storia di connessione, anche se non centrale nella narrazione, è importante perché si collega, in maniera indiretta, sia con l’arco narrativo maggiore della storia di Grigor stesso (come vedremo il personaggio scoprirà un sequestro di una minore) sia con il caso di Marvin. L’hacker croato si troverà obbligato, tramite il kentuki, a osservare la madre del ragazzo mentre è in bagno e, come ci dice il testo, «fue todo muy incómodo. Pero eso tan desagradable que Grigor no podía sacarse de la cabeza había sido algo mucho peor, algo realmente espantoso» (ivi, p. 98). Il kentuki di Grigor viene preso dal padre, bendato e trasportato in auto in un altro luogo. Quando finalmente qualcuno gli toglie la benda, Grigor scoprirà che si trova in una gabbia, circondato da dei polli:

Cuando le quitaron las vendas vio que estaba en una caja enrejada. No llegaba a tocar el piso: flotaba entre una espesa masa de polluelos que estiraban la cabeza para poder respirar. Se pisaban y se picoteaban, gritaban de asfixia y de espanto, lo picaban a él (ivi, p. 99).

La scena è asfissiante e terribile: ai polli era stato strappato il becco e spargevano sangue in ogni direzione, in una nuvola di piume in cui quelle di plastica del kentuki si mischiavano a quelle dei polli, evidenziando nuovamente un'interferenza tra il reale e il virtuale. Il terrore è così intenso che Grigor decide di disconnettersi:

Fue un nuevo chillido lo que paralizó a Grigor, uno de un terror intolerable que, filtrado por el ruido agudo de los parlantes de su escritorio, lo obligó a desconectar de un tirón los cables del audio, y a apagar la tablet. La conexión K52220980 duró apenas veintisiete segundos más. Después, Grigor quitó ese anuncio de sus clasificados y reinstaló el sistema operativo de la tablet. Ya la usaría para alguna otra conexión (*Ibid.*).

Questa scena, che ricorda il terrore di molte altre parti del romanzo, funziona per preannunciare la seconda storia che vivranno i due croati: il sequestro del kentuki preannuncia, infatti, quello della ragazza venezuelana di cui saranno testimoni. Si tratta della connessione 47 sulla quale Grigor lavora già da un mese senza riuscire a ottenere molte informazioni riguardo al luogo e alla famiglia dove si trova il kentuki. Nikolina la sta seguendo quando si accorge che qualcosa non va: «Es que tenés que ver para entenderlo, esto es una locura» (ivi, p. 177). Il kentuki si trova in una stanza adibita a cella dalla quale riesce ad uscire e, girovagando, finisce in una seconda stanza; all'interno di questa si trova una adolescente che non appena vede il kentuki, inquadra un messaggio nella videocamera:

“Soy Andrea Farbe, me raptaron. Teléfono de mamá: +584122340077 ¡por favor!” Está escrito en español – le aclaró Nikolina –, googleé el

código telefónico y es venezolano. Creo que estamos en Brasil pero la chica no es de ahí (ivi, p. 180).

I due iniziano a questo punto a preoccuparsi e cercano di ottenere altri dettagli per liberarla. Dopo una serie di eventi e comunicazioni transoceaniche, si accorgono che il kentuki sta finendo la batteria e devono riportarlo alla base di carica; passate le ore necessarie per la ricarica, cercano di riportare fuori dalla casa il robot e a quel punto, nuovamente, il kentuki viene sequestrato:

Vieron el cielo, todavía gris y cargado. Vieron – Nikolina estaba convencida – dos patrulleros sobre la vereda de enfrente, con las luces del techo encendidas. Después solo había oscuridad, como si los hubieran metido en una bolsa, o les hubieran vendado la cámara. Las ruedas no parecían apoyarse en ningún sitio (ivi, p. 196).

Questa situazione dura cinque giorni, fino a quando, riattivando il kentuki si rendono conto di trovarsi in un altro luogo e scoprono che i genitori della ragazza sono complici del sequestro:

no quería seguir viendo a desconocidos comer y roncar, no quería volver a ver ni un solo pollito gritando de terror mientras el resto lo desplumaba de los nervios, no quería mover a nadie más de un infierno a otro. No iba a esperar a que las benditas regulaciones internacionales llegaran para sacarlo del negocio, ya habían tardado demasiado. Iba a salirse solo. Vendería los dispositivos que le quedaban y se dedicaría a otra cosa. Accedió a la configuración general y, sin molestarse siquiera en sacar antes al kentuki de esa casa, cortó la conexión (ivi, p. 200).

Come nota Bakucz, probabilmente Grigor è «el personaje más consciente de cómo funciona el sistema de kentukis y los porqués de las limitaciones» (2021, p. 15). Ciò che però emerge in maniera evidente da queste storie è che l'unica possibilità in questa «novela tecnófoba [...] es la desconexión, de otro modo no haremos sino errar de un infierno en otro infierno» (Areco 2020, p. 241).

Per una critica del post-umanismo e della tecnolatria

Nonostante vari contributi sviluppino una lettura post o transumanista del romanzo, non credo, come abbiamo osservato insieme a Macarena Areco, che ci si possa avventurare in interpretazioni ottimistiche del rapporto tecnologia/essere umano nel mondo di *Kentukis* (Pérez 2022, p. 8). Nuovamente Macarena Areco nel suo breve ma lucido saggio:

Nadie se salva en el mundo kentuki. La tecnología que aparecía como una posibilidad de liberación y de conexión lo que hace es amplificar el miedo, la inseguridad, la paranoia, la soledad, la distancia, la culpa y la perversión (Areco 2020, p. 239).

Sebbene, come osserva Pérez, il rapporto tra umani e kentuki potrebbe essere un terreno fertile dalla prospettiva del transumanismo evolucionista che considera la tecnologia come un mezzo del perfezionamento umano, una lettura minimamente attenta del testo rende poco plausibile questa interpretazione. È Schweblin stessa, in un'intervista, a chiarire il suo punto di vista:

es un libro que, si bien habla de nuestras relaciones con lo tecnológico, no es un libro sobre tecnologías, de hecho, no hay tecnología en el texto, es un libro sobre las conexiones humanas. Sobre las relaciones de personas con personas (Pomerianec 2018, s.p.).

Sarebbe forse più opportuno, in questo senso, al di là dell'eccitazione per la novità teorica, chiedersi come fa Navarro-Fuentes (2024) come si sia potuti arrivare al punto di sentirsi obbligati a pensare a una vita post-umana; domandarsi se, effettivamente, la tecnologia ci possa far sentire meno soli o se si sia finiti in una "solitudine iperconnessa" e, infine dove finisca il rapporto tra finzione e realtà e tra mondo tangibile e mondo virtuale (Navarro-Fuentes 2024, p. 2). Ciò che il romanzo mette in gioco è la rappresentazione di questa possibile

transizione dall'umano al post, ma questo non significa, *ipso facto*, che questa transizione sia considerata positiva: il caso di Marvin, in questo senso, sembra emblematico. Se è vero che il ragazzo guatemalteco riesce attraverso la virtualità a supplire alle mancanze affettive della sua situazione familiare, è altrettanto certo che il desiderio virtuale finirà per alienare sempre di più la vita del giovane fino a scontornare la realtà dei suoi aspetti puramente materiali:

Le gustaba pensar que, incluso ahora que en la cuenta de su madre no quedaba ni un euro, podría vivir como un kentuki un siglo sin preocuparse por el dinero. Podía comer y dormir en Antigua atendiendo cada tanto su cuerpo, mientras en Noruega los días pasarían tranquilamente, cargándose de base en base, sin añorar ni un pedazo de chocolate, ni una manta para pasar la noche (ivi, p. 157).

Al di là della «soberbia fáustica» (Navarro-Fuentes 2024, p. 6) degli entusiasti post-umanisti, quello che il testo mette in scena è un *fallimento*: ciò che si legge nelle parole appena citate è l'impossibilità di una mediazione tra il materiale e il virtuale, non la sua fusione. Sotto le mentite spoglie della “resistenza” a un non meglio precisato potere euro- e androcentrico, le filosofie post-umane non fanno altro che assumere un paradigma neoliberale, quello dell'astrazione capitalista e del (mancato) senso del limite⁷ di cui si può osservare una traccia nella vertiginosa impennata dei prezzi delle connessioni di Grigor in cui il valore di mercato è chiaramente il risultato di un *feticismo*. In questo senso l'individuo non è solo più sfruttato ma anche, come nota Navarro-Fuentes citando Bauman, superfluo, residuale:

hasta consumirse a sí mismo, aparentando que la única alternativa es saltar a la ‘inmortalidad digital’, desplazando el cuerpo a la virtualidad en la que presuntamente es posible prescindir de la materialidad orgánica de este y la linealidad del tiempo (Navarro-Fuentes 2024, p. 7).

Kentuki mostra, sebbene sotto forma di domanda, che al contrario, ciò che ipoteticamente viene spacciato come un superamento liberatorio e resistente dei limiti (fisici, identitari, geopolitici, solo per iniziare) in realtà non avviene; ciò a cui assistiamo, invece, almeno nel romanzo, è la riconferma che questi limiti ci costituiscono e che la realtà della virtualità si trasforma in un incubo come nella fine della storia di Alina:

Se entregaría. Se lo decía, pero ya no podía volver a cerrar los ojos. Respiraba sobre los círculos, sobre cientos de verbos, órdenes y deseos, y la gente y los kentukis la rodeaban y empezaban a reconocerla. Estaba tan rígida que sentía su cuerpo crujir, y por primera vez se preguntó, con un miedo que casi podría quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar (ivi, p. 221).

L'impotenza è ciò che resta dopo la fantasia nichilista della distruzione di tutto:

¿De qué se trataba esa estúpida idea de los kentukis? ¿Qué hacía toda esa gente circulando por pisos de casas ajenas, mirando cómo la otra mitad de la humanidad se cepillaba los dientes? ¿Por qué esta historia no se trataba de otra cosa? ¿Por qué nadie confabulaba con los kentukis tramas realmente brutales? ¿Por qué nadie metía un kentuki cargado de explosivos en una desbordada estación central y hacía volar todo en pedazos? ¿Por qué ningún usuario de kentuki chantajeaba a un operador aéreo y lo obligaba a inmolar cinco aviones en Frankfurt a cambio de la vida de su hija? ¿Por qué ni un solo usuario de los miles que circularían en ese momento sobre papeles realmente importantes tomaba nota de un dato de peso y quebraba la bolsa de Wall Street, o se metía en el software de algún circuito y hacía caer, a una misma hora, todos los ascensores de una decena de rascacielos? ¿Por qué ni una sola mísera mañana amanecían muertos un millón de consumidores por una sola decena de litros de litio volcados en una fábrica brasileña de lácteos? ¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas. Ni siquiera el boicot del día de Muertos resultaría. Ni Sven

cambiaría por ella sus monocopias. Ni ella cambiaría por nadie sus estados de fragmentación existencial. Todo se diluía. (ivi, p. 189)

Kentukis, in conclusione, può essere letto come la storia di un fallimento della tecnoscienza (Ghezzani 2023) che però, paradossalmente e allo stesso tempo, «debilita la capacidad individual de oponer resistencia a los procesos de masificación y mercantilización, y, de hecho, priva de capacidad de protesta» (Ghezzani 2023, p. 63), cosa che Grigor si era chiesto stupendosi di come nessuno avesse avuto l'idea di un uso trasformativo o sovversivo del *device*. Ma *tutto si diluiva*.

Note

¹ Si veda a riguardo anche Feuillet (2020).

² È quanto accade nella prima storia del romanzo, in cui il gruppo di *teenagers* statunitensi che hanno il *kentuki* finiscono rapidamente per essere vittime di ricatto da parte della persona che si trova dall'altro capo della rete.

³ Nelle conclusioni al suo saggio Castagnet, dopo una lunga lista di nomi tra i quali appare quello di Samanta Schweblin, scrive: «Cuesta encontrar escritores menores de 40 años que no hayan escrito literatura altamente contaminada por la ciencia ficción» (2015, par. 33).

⁴ Anche Dóra Bakucz (2021) è dello stesso avviso e sviluppa una lettura dell'opera a partire da tre elementi (virtualità, disuguaglianza digitale, conseguenze delle relazioni virtuali) che secondo lei verrebbero interpretati in altro modo se si prendesse in considerazione l'appartenenza del romanzo al genere della fantascienza.

⁵ «Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but the sociopolitical subgenre of science fiction» (Suvin 1979, p. 61).

⁶ In altri momenti del testo si verifica la stessa situazione: quando la proprietaria del negozio gli chiede dove vuole andare, leggiamo «En el escritorio de su padre, la pregunta sonó como si le ofrecieran el cumplimiento de un deseo. Marvin levantó su mirada hacia los libros, el viejo empapelado de las paredes y el retrato de su madre» (Schweblin 2025, p. 68) Poco dopo leggiamo: «Las notas llegarían en tres semanas y serían espantosas, pero a esas alturas Marvin ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico. Las notas eran un tema menor.» (ivi, p. 91). In entrambi i casi le due esperienze vengono mescolate.

⁷ Su questo punto si veda il bel saggio di Renaud García *Le sens des limites. Contre l'abstraction capitaliste* (2018).

Apocaliptica: dopo il collasso. *Plop* di Rafael Pinedo*

Barbarie e anti-kirchenrismo?

Quando nel 2002 Rafael Pinedo vinse il premio Casa de las Américas per *Plop*, lo scrittore era praticamente sconosciuto, tanto che a parte due piccole edizioni (una cubana e l'altra colombiana) il testo iniziò ad avere una certa diffusione solo quando nel 2004 venne finalmente pubblicato per Línea C Interzona, una casa editrice argentina indipendente, ma prestigiosa soprattutto per quanto concerne la fantascienza (Kurlat Ares 2016, p. 431). Sembra che fin dall'inizio questo breve romanzo dovesse far parte di una trilogia a cui faranno seguito *Frío* (2007) e *Subte* (postumo, 2011) e che, nelle intenzioni dell'autore, aveva come comune denominatore quello di concentrarsi su «qué sucedería con la desaparición de la cultura» (Frieria 2006). L'obiettivo di questo capitolo è analizzare *Plop* a partire da alcune linee interpretative fondamentali: la rappresentazione del collasso, la centralità del residuo come metafora culturale, la configurazione del cronotopo post-apocalittico, la funzione dei rituali e dei tabù, e infine i segni di speranza che, pur marginalmente, emergono nella narrazione.

Per quanto riguarda la trilogia Kurlat Ares scrive che «even though there seems to be no particular order to them, the story lines are not connected, and it is not clear that the way in which the novels were written implies any particular continuity» (2016, p. 432). Al contrario di quanto ritiene la critica i testi, letti

* In questo come nel prossimo capitolo sono riprese e sviluppate idee precedentemente abbozzate in Balletta (2024).

nell'ordine di pubblicazione, sembrano indicare un cammino, una progressione sull'asse della speranza: come vedremo in *Plop* sembra che si aprano poche speranze, in *Frío*, da una situazione negativa si arriva a una sorta di alleanza tra la protagonista e la comunità di topi che vive nello stesso edificio e in *Subte*, finalmente, seppur in un mondo al collasso ecologico, si ritorna a un'idea di comunità.

Attraverso uno stile significativamente paratattico e asciutto, il romanzo racconta la vita di Plop, dalla sua nascita nel fango fino al momento della morte in cui il protagonista, diventato un tiranno sanguinario, viene ucciso dalla comunità, che lo seppellisce vivo. Il nome che gli viene dato deriva dal rumore che fa il suo corpo cadendo nel fango quando nasce e lo sceglie una delle vecchie della comunità che decide di prendersene cura dopo che la madre – che lo aveva partorito camminando – era caduta in uno stato catatonico e quindi, per la legge del gruppo, era stata “riciclata”, cioè sacrificata e sottoposta a cannibalismo dato che, come giustamente sottolinea Steimberg, «el reciclado es el destino del inútil, del viejo, del débil, del enfermo; del que es, por su sola existencia, un obstáculo para la supervivencia del grupo» (2012, p. 132). Anche se non si sa bene quale sia stato l'evento catastrofico, appare chiaro fin dalle prime pagine che si sia trattato di qualcosa di ambientale: è un mondo inquinato, in cui non smette quasi mai di piovere e in cui, ironia della sorte, l'acqua non può essere raccolta una volta caduta a terra perché contaminata. Da alcuni dettagli si capisce che non deve essere passato molto tempo dalla catastrofe ma, stranamente, nessuno ha memoria del *prima*¹. Solo i più vecchi del gruppo hanno qualche ricordo della civiltà precedente e solo la Vecchia Goro conserva un libro di scienze che di tanto in tanto legge ritualmente come se si trattasse di un testo sacro (e sacro, simbolicamente lo è, essendo l'ultimo segno di “civiltà”). Come ho detto la narrazione, che imita i modi dell'epopea e della nascita mitica dell'eroe (“Dicen”....), si sviluppa in maniera circolare: il primo capitolo è un “Prologo” in cui ci troviamo alla fine della storia, con Plop che, buttato in una buca profonda, aspetta la morte. Il resto del romanzo sono capitoletti brevi che, narrando la

crescita del protagonista e la sua ascesa sociale, descrivono contemporaneamente il mondo post-catastrofico: un ambiente estremamente minaccioso e una comunità in cui la sopravvivenza è l'unica, comprensibile, preoccupazione; ma il sopravvivere (che riecheggia ogni volta nel saluto che si scambiano gli uomini e le donne: «Acá se sobrevive»; Pinedo 2004, pos. 20) è retto dall'unica logica del più forte, del più adatto. È per questo che la madre partorisce in piedi, mentre migrano da un luogo a un altro; è per questo che gli ammalati vengono "riciclati". A questo si aggiunge una struttura sociale altamente gerarchizzata e cruenta e una serie di riti e tabù a prima vista incomprensibili.

Dopo questa breve descrizione del romanzo, vediamo quali sono state le interpretazioni critiche che, in generale, si muovono lungo un arco che va da letture fortemente legate al contesto argentino (Zimmer 2013; Kurlat Ares 2016) ad altre che, pur considerando la presenza di alcuni riferimenti locali, vedono in *Plop* delle inquietudini di portata più universale (Reati 2013; Catalin 2020; Giuggia 2020a; Giuggia 2020b). Tra le prime si può evidenziare un punto di vista comune, poiché entrambi i critici leggono il romanzo di Pinedo nel quadro della tradizione liberale argentina e delle riapparizioni dell'antinomia ottocentesca civiltà/barbarie. Zimmer, già a partire dal titolo («Barbarism in the muck of the present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento»), interpreta il testo come una riformulazione del discorso di Sarmiento, considerando che «if Sarmiento, in 1845, writes his version of civilization's last battle, Pinedo is interested in taking the failure of that battle as his starting point» (Zimmer 2013, p. 138); d'altra parte, Kurlat Ares afferma che «the tribalism of *Plop* is the implosion of positivist liberal aspirations that announced the fate of humanity as a form of evolution. Here history falls into a morass» (Kurlat Ares 2016, p. 432), ipotizzando che il testo sia un'allegorizzazione del «populismo kirchnerista» (ivi, 435). Sempre Kurlat Ares:

Pinedo inscribes his narrative in these tensions in order to create a counter-narrative to the progressive teleologies that imagined culture as a vehicle

towards a pre-conceived future. The faith in culture's transformative powers, in its ability to whisper the future, has completely eroded in his novels [...] Pinedo's novels have been read both as anticipatory or analytical readings of the crisis that shook Argentina in 2001–2002, and as prophecies of the consequences of the policies carried out by the governments that followed (2016, p. 434-436).

In entrambi i casi, il tanto discusso paradigma sarmentino, di evidente matrice positivista, non sembra essere sottoposto a critica, e le riflessioni stabiliscono un nesso causale tra il crollo del progetto positivista-liberale e il barbarismo. È importante sottolineare che comparare il mondo narrato nel romanzo con il contesto argentino post-crisi del 2001-2002 e con i successivi governi kirchneristi, nonostante venga detto in maniera leggera, implica una presa di posizione chiara: la barbarie della comunità di Plop, in questa lettura, starebbe a indicare la violenza delle rivolte del periodo e i governi successivi verrebbero quindi paragonati all'autoritarismo della comunità descritta nel romanzo. Si tratta insomma di una lettura anti-kirchnerista². E, al di là di questo, tornando un attimo alla comparazione con il paradigma di Sarmiento, si sta sostenendo, *a contrario*, che il modello positivista sarebbe stato il cammino da seguire. A partire dall'idea, tutta da dimostrare, che Pinedo stia mettendo in scena una critica al “populismo” kirchnerista, Kurlat Ares sviluppa una lettura distopica della trilogia affidandosi soprattutto al Moylan di «Scrap of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia» (2000). In questa lettura la proiezione futura del mondo di Plop starebbe per la società populista (come forma autoritaria). Ed in questo modo la trilogia dello scrittore argentino viene considerata una distopia critica che rifiuta il “cammino anti-utopico” (cioè il periodo kirchnerista) per tracciare sentieri di speranza: «As Moylan would put it, Pinedo's novels refuse the anti-utopian path and articulate utopian traces within the social order they describe to make room for hope» (Kurlat Ares 2016, p. 435). Mi permetto, francamente, di dissentire: vedere nei

disordini del 2001 un ritorno della barbarie ottocentesca tradisce un punto di vista apertamente razzista che vede le classi popolari con lo stesso orrore con cui Sarmiento, oggi ampiamente criticato sotto questo aspetto, vedeva *gauchos* e *indigeni*. Tornando all'altro estremo della ricezione critica del testo Catalin (2020), Reati (2013) e Giuggia (2020a; 2020b) tendono a lasciare spazio a una lettura meno localista, sviluppando principalmente una riflessione sull'arcaismo e sul tribalismo della società post-catastrofica, su cui torneremo nelle conclusioni di questo capitolo.

Il cronotopo post-apocalittico

Prima di iniziare una lettura del romanzo di Pinedo, sembra necessario cercare di restringere il campo del “post-apocalittico” considerandolo, come fa Skult (2013), a partire dall'ipotesi che il genere, da un punto di vista narrativo, sarebbe costruito su un particolare cronotopo. Il critico, riprendendo lo studio di Bachtin ritrova in due dei cronotopi considerati dal teorico russo, un modello utile per la definizione di un cronotopo post-apocalittico: quello dell'antico romanzo di viaggio e il cronotopo della strada. Il romanzo post-apocalittico, in questa visione, sarebbe una sorta di *travelogue* raccontato dalla voce di uno o più sopravvissuti e l'opposizione fondante si stabilirebbe tra una *patria* che viene lasciata e che viene continuamente comparata con il “nuovo spazio” che è in realtà sia uno spazio che un nuovo “tempo”:

the postapocalyptic novel can be said to be a sort of temporal travelogue of a shattered future, as told by the travellers/survivors who remain. A novel of travel, or a travelogue, has as its centre the author's own homeland to which the foreign lands described in the novel are compared (whether positively or negatively): however, in the post-apocalypse, the travels are not only in space but also analeptically in time, and comparisons are constantly made between the present (destroyed) world and the past (pre-apocalyptic, non-destroyed) world (Skult 2013, p. 69).

In questo senso è utile, nella lettura di un romanzo post-apocalittico, considerare tre questioni: la dimensione spaziale, quella temporale e la costruzione del personaggio in relazione al cronotopo. Riguardo al primo elemento Skult sottolinea che non si tratta di un luogo fisico ma anch'esso temporale (è il "passato" che si è lasciato) e questo crea una dimensione di disagio che il critico assimila al concetto freudiano di *unheimlich* (perturbante). Per quanto concerne il tempo, la questione sarebbe più complessa e articolata in tre temporalità distinte: il pre-, l'apocalisse e il post-:

In my definition, for a novel to be considered post-apocalyptic, *story time must terminate in the post-apocalypse*. However, when it comes to narrative weight (that is to say, where most narrative time is spent) a post-apocalyptic novel can have as its focal point any of the three main time periods – one might even speak of three separate sub-chronotopes based purely on time (Skult 2013, p. 65).

Il punto fondamentale, però, sembra essere quali siano le possibilità che si aprono nella costruzione dei personaggi che, evidentemente, dipendono dal cronotopo e che possono essere considerati attraverso il ruolo del "sopravvissuto" che, come osserva Skult, sono «*extremely powerful literary figures*» (Skult 2013, p. 67): si tratterà di personaggi che agiscono (perché il contesto è pericoloso) e quindi uno spazio minore avrà l'introspezione; in secondo luogo saranno personaggi contraddistinti dall'essere dei testimoni post-traumatici. Quest'ultimo elemento è importante perché «*what we seek in the survivor, then, is something that, paradoxically, represents our own unrealized fears and traumas – whether nuclear war, disease or environmental devastation*» (Skult 2013, p. 68)³. A questo proposito, e inserendoci nel contesto argentino, Steimberg in introduzione al saggio *El futuro obturado: el cronotopo aislado en la cienciaficción argentina pos-2001*, sottolinea un cambiamento importante tra la fantascienza degli anni Novanta (Reati 2006) e quella degli anni Duemila.

Nel primo caso, si ha una maggioranza di narrazioni in cui predomina un cronotopo futuro. Al contrario, sostiene Steimberg, nel nuovo millennio la dimensione temporale è particolare, sfumata. Se da un punto di vista spaziale rimangono segni di “argentinità” o “latinoamericanità”, sotto il profilo temporale la situazione è appunto diversa: non c’è una ricerca delle cause della catastrofe ma un interesse per la *ricostruzione* del mondo dopo la catastrofe. Ed in questo modo queste narrazioni perdono anche quella caratteristica di “avvertenza” che molto spesso caratterizza il post-apocalittico:

Se trata de narraciones que tienen en común la falta de interés por los motivos del apocalipsis o por el apocalipsis en sí, que se concentran en la reconstrucción ulterior y que dejan de lado el aspecto de “advertencia” presente en muchas obras del género (Steimberg 2012, p. 128).

La stessa questione viene ripresa da Giuggia (2020b) riflettendo sulla questione del cronotopo post-apocalittico per mettere in luce un cambio di paradigma dal modello narrativo “fantascientifico” argentino degli anni Novanta con quello degli anni Duemila: nel primo caso ci si troverebbe di fronte a una modalità *predittiva*, mentre nel secondo a un modello *post-apocalittico*. Un primo elemento da segnalare – come fa anche Steimberg a partire da Berger (1999) – riguardo i rapporti tra “apocalisse” e “narrazione” è che l’esistenza stessa di narrazioni post-apocalittiche è qualcosa di paradossale dato che se c’è narrazione, allora non c’è fine del mondo. Lo studio del post-apocalittico è quindi lo studio di ciò che rimane e ciò che scompare:

The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end (Berger 1999, p. 5).

La cultura e il corpo come residui: economia della sopravvivenza in *Plop*

Nel romanzo la questione della residualità è la potente metafora della condizione della civiltà dopo la catastrofe. Come osserva Steimberg, in questo mondo post-apocalittico «todo es reutilización» (Steimberg 2012, p. 132): tutto ciò che sopravvive deve essere riciclato o riutilizzato, sia in termini materiali sia umani e culturali. La cultura stessa, ridotta a frammento, persiste come residuo, manifestandosi in una memoria linguistica lacunosa e in pratiche reinterperate creativamente. In questo contesto, anche il verbo “usare”, impiegato per indicare l’atto sessuale (“¿Para usarlo, vieja?” dice un personaggio alla Vieja Goro; Pinedo 2004, pos. 50), assume un significato funzionale, espressione di una sopravvivenza che travalica le convenzioni etiche per adeguarsi alla brutalità delle nuove condizioni di vita. La catastrofe ha trasformato la cultura in una serie di reliquie:

Los residuos del pasado, por escasos, son verdaderas reliquias, tanto los materiales como los simbólicos. Por eso, cuando la vieja Goro (la dueña de Plop, quien lo salvó de la muerte al nacer) lee en voz alta una descripción del Big Bang, todos los miembros del grupo, del primero al último, sin distinción de rango, la escuchan con veneración, aunque nadie entienda ni una palabra de lo que dice (Steimberg 2012, p. 134).

La perdita della capacità di leggere, la venerazione di testi scientifici divenuti ormai incomprensibili, e la ridefinizione semantica di termini come “Plaza” sono segni di una memoria culturale spezzata, in cui «los residuos del pasado, por escasos, son verdaderas reliquias» (ivi). Dall’altro lato, i libri diventano un residuo culturale. La Vieja Goro, come abbiamo detto, legge i frammenti di un manuale di scienza, come se fosse un testo sacro, a un pubblico che non comprende:

Sacó los papeles de la vieja. [...] Hace diez o quince mil millones de años, el Universo estaba atestado, aunque no había galaxias ni estrellas ni átomos. [...] Nadie lo escuchaba. [...] Él leía. Lo ignoraban. Tiró los papeles al suelo, al barro (Pinedo 2004, pos. 795).

Anche Kurlat Ares sottolinea come la cultura tribale rappresentata nel romanzo costituisca «the remnants of what once was a solid national state now destroyed by an ecological disaster» (2016, p. 435), sebbene questa lettura rischi di riproporre il pregiudizio secondo cui il collasso dello Stato liberale porterebbe inevitabilmente alla barbarie, una visione che può essere a sua volta messa in discussione. È il paesaggio stesso a diventare residuo: «Se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas» (Pinedo 2004, pos. 56). In questo mondo di rovine anche i corpi sono un'opportunità: la sopravvivenza, come abbiamo visto, è garantita grazie a una pratica sistematica di riciclo umano: «¿Recicle o pira? – dijo el Comisario General. – A votar. Fue un cañaveral de manos para el recicle (Pinedo 2004, pos. 51). Questa pratica diviene addirittura rituale collettivo: il voto della comunità decide chi deve essere sacrificato e la cerimonia si svolge seguendo un protocollo preciso che culmina nello scuoiamento («La aguja entre las cervicales, el despellejamiento, la carneada»; ivi, pos. 52). La carne dei riciclati viene spartita, le ossa e i denti scambiati come beni preziosi. La ritualizzazione del sacrificio è così totalizzante da annullare la soggettività delle vittime: la madre di Plop, ridotta a una figura catatonica, è destinata automaticamente al riciclo senza alcuna opposizione o pietà. E persino Plop, da bambino, parteciperà al *riciclaggio*: essendo parente della vittima, potrà scegliere il femore per costruirsi un flauto: «Siendo el hijo, le correspondía pedir algo: eligió un fémur, para hacer una flauta» (ivi, pos. 53). In questo scenario, il controllo sui corpi è esercitato non solo attraverso la violenza fisica, ma anche attraverso rituali codificati che sanciscono la gestione della vita e della morte. Il processo di selezione dei membri “utili” durante le migrazioni mostra l'assoluta

subordinazione alla violenza del potere: «Se debía depurar el Grupo para facilitar el viaje. Sólo iban los que no frenaran la caravana. Todos debían responder por sí mismos» (ivi, pos. 44). Infine, la logica sovrana che regola il potere, si manifesta anche nei rituali di morte e nel controllo del sacrificio, come sintetizza Giuggia: «No solo como la única salida posible para los supervivientes, sino también como el mecanismo de control por excelencia del soberano» (Giuggia 2020b, p. 13). La morte ritualizzata si configura così non solo come strategia di sopravvivenza, ma come fondamento del potere e della coesione sociale, ribadendo che in *Plop* la brutalità è il dispositivo stesso della politica post-apocalittica.

Il collasso della civiltà

Se la società rappresentata in *Plop* è una società che sopravvive a un collasso, questo è visibile negli aspetti che costituiscono il cronotopo come uno spazio residuale o «espacio de supervivencia» (Giorgi 2008, p. 52) che è un luogo di perdita di complessità⁴ in cui si assiste a un crollo dei saperi, «la perdita degli strumenti per scomporre e analizzare i problemi, delle capacità di discernere [...], della capacità di fare metacognizione» (Meschiari 2021, p. 19). La rappresentazione del collasso della civiltà si articola, in *Plop*, attraverso una molteplicità di segni: dall'ostilità della natura alla perdita irreversibile dei saperi, fino al riassetto gerarchico e violento delle forme di vita collettiva. La natura stessa si trasforma in spazio ostile e minaccioso («toda la naturaleza se configura en la novela como un escenario hostil, un espacio de absoluta precarización por el que los cuerpos circulan»; Giuggia 2020a, p. 120), mentre l'acqua, simbolo di vita, diventa «un elemento que quema la piel y mata» (*Ibid.*):

Llueve. Siempre. A veces muy poco, como agua que flotara. Otras, muchas, es una pared líquida que golpea la cabeza. Sólo esa puede tomarse. Una vez que cayó, está impura (Pinedo 2004, pos. 55).

Questo capovolgimento dei segni vitali è il primo indicatore del collasso. Tale processo di disgregazione investe anche il sapere, secondo un modello che può essere descritto come un «crollo verticale che segue un lungo e impercettibile periodo di decadenza» (Meschiari 2021, p. 19), accompagnato dalla perdita delle capacità analitiche, del discernimento critico e della gestione della complessità. Emblematico è il momento in cui Plop tenta di leggere i fogli della *vieja* Goro e viene completamente ignorato: «Él leía. Lo ignoraban. Tiró los papeles al suelo, al barro» (Pinedo 2004, pos. 798). Il crollo della civiltà è quindi anzitutto un crollo epistemologico: la memoria culturale si riduce a frammento, i libri superstiti diventano reliquie impotenti contro l'avanzata dell'oblio, «sempre in bilico sulla faglia tra memoria e oblio» (Meschiari 2021, p. 29). Eppure, il libro – elemento ricorrente nelle narrazioni post-apocalittiche⁵ – resta un simbolo di resistenza. A livello sociale, la catastrofe provoca la riduzione dell'individuo alla «casi nada de su cuerpo» (Giorgi 2008, p. 52; vedi anche Giuggia 2020b), ma anche la possibilità, seppur minima, di ripensare i modi di vivere in comune e di inventare nuove forme di relazione a partire dall'abbandono e dalla perdita (Giorgi 2008, p. 54). Tuttavia, molte letture critiche – come quelle di Kurlat Ares – tendono a interpretare la scomparsa dello Stato come il ritorno automatico alla barbarie: «the disappearance of the State generates atavism» (Kurlat Ares 2016, p. 440), rinnovando la tradizione hobbesiana che vede l'uomo, senza le strutture statuali, come irrimediabilmente votato alla barbarie e alla violenza (“homo homini lupus”). Di fatto la sopravvivenza in *Plop* è organizzata in comunità militarizzate, eredi di strutture poliziesche e carcerarie (Steimberg 2012, p. 133), come testimonia la riorganizzazione gerarchica e verticistica che Plop impone: «Puso guardias lejos, que antes de morir sólo tenían que golpear un hierro» (Pinedo 2004, pos. 772). Questo viene spesso letto come conferma della natura regressiva del post-catastrofe. Tuttavia, una simile interpretazione, basata sulla retorica biopolitica contemporanea, rischia di essere incoerente: come osservato, la

biopolitica – sia intesa in senso agambeniano che foucaultiano – è “il nomos del moderno” e non può essere semplicemente traslata su società arcaiche o prive di Stato senza una perdita di precisione teorica. Attribuire il caos alla mancanza di Stato significa riprodurre un pregiudizio statalista che, paradossalmente, presenta le strutture di potere come unica difesa contro la violenza, ignorando che esse stesse sono produttrici di esclusione e controllo. Come sottolineano studi antropologici recenti (Graeber, Wengrow 2021), il comportamento umano, anche in condizioni di collasso, non si limita alla lotta per la sopravvivenza secondo logiche evuzionistiche, ma contempla forme di prosocialità e mutuo appoggio, elementi scarsamente considerati nelle narrazioni post-apocalittiche tradizionali. *Plop*, nella sua rappresentazione di un mondo ridotto a residuo, mette così in tensione due tendenze: da un lato, la regressione verso forme di organizzazione brutale, dall’altro, la possibilità – appena intravista – di ri-costruire modalità di relazione e di sopravvivenza collettiva. Il collasso, più che una mera catastrofe, si configura come uno spazio di rivelazione: esso rivela, come scrive Malvestio (2021, p. 21), «le fondamenta reali del vivere civile», mostrando che la barbarie non è tanto il ritorno a uno stato naturale quanto una componente intrinseca della modernità stessa. Sullo sfondo, però, rimane costante l’immagine di una natura contaminata e pericolosa.

Speranze residuali: comunità e sopravvivenza in *Plop*

Nonostante il quadro desolante che *Plop* mette in scena, il romanzo lascia intravedere alcuni barlumi di speranza, seppure fragili e destinati spesso a spegnersi. Come osserva Kurlat Ares, mentre «the young Marx saw this challenge as the seed for a new beginning, Pinedo sees it as the terrifying end of a cycle with no clear outcome» (Kurlat Ares 2016, p. 434). L’instabilità fra disperazione e speranza rappresenta dunque una tensione costante nel cronotopo post-apocalittico di *Plop*: se il collasso della civiltà

sembra definitivo, esistono tuttavia segnali, seppur deboli, di resistenza e possibilità. Queste indicazioni si manifestano attraverso alcuni personaggi e momenti narrativi specifici. La figura del Messia, pur destinato a essere ucciso, incarna una possibilità alternativa di convivenza e di organizzazione sociale (Giuggia, 2020b, p. 122): è il personaggio che racconta ogni giorno dell'esistenza di una "Tierra Sana" dove «no se pasaba hambre, no llovía siempre, no había barro, no hacía frío» (Pinedo 2004, pos. 637), un luogo dove l'acqua «corría limpia y se podía tomar» (*Ibid.*) e dove «de la tierra salían cosas, llamadas plantas, y que daban comida, frutos» (*Ibid.*). Anche se il gruppo lo guarda con scetticismo, alcune donne iniziano a frequentarlo, affascinate dalla possibilità di un mondo alternativo. La sua presenza, anche se effimera, suggerisce che il desiderio di trasformazione e di solidarietà sopravvive all'interno del deserto morale che il romanzo descrive, anche se alla fine il Messia sarà violentemente trucidato da Plop e i suoi servi. Analogamente, le modalità diverse di organizzazione dei gruppi e i rapporti iniziali di Plop con personaggi come Tini e Urso indicano che, nel magma della sopravvivenza, persistono tracce di prosocialità e di immaginazione comunitaria. In una delle rare scene di convivialità, Plop, Tini e Urso si riuniscono per cucinare, ridere e giocare insieme, inventando il gioco del «te vi la lengua»⁶. Questa relazione, seppur fragile e destinata a rompersi, mostra che perfino nel contesto più degradato esistono forme di affetto e solidarietà. Se, come rileva Kurlat Ares, *Plop* descrive la «society's volatilization», mentre *Frío* e *Subte* esplorano rispettivamente il «dismantling of the sacred» e il ritorno alla «community through a reorganization of otherness, subjectivity, and solidarity» (Kurlat Ares 2016, p. 434), è possibile leggere in queste opere una traiettoria che non si limita a constatare il disastro ma che, pur partendo dalla disgregazione, lascia spazio alla ricerca di nuove forme di relazione e di significato. In questo senso, *Plop* non chiude definitivamente il futuro, ma lo lascia in sospeso tra la fine e un possibile, fragile inizio. *Plop* di Rafael Pinedo si inserisce nel panorama della

narrativa post-apocalittica proponendo una rappresentazione radicale del collasso civile, culturale e sociale. Attraverso la costruzione di un cronotopo di sopravvivenza, il romanzo mette in scena un mondo in cui la memoria culturale sopravvive solo come residuo, e dove il sapere, i rituali e la stessa struttura sociale sono riorganizzati secondo logiche primarie e utilitaristiche. Pur nella radicalità della catastrofe, il testo evita sia la celebrazione della distruzione sia una rigida nostalgia del passato, lasciando aperta la possibilità di nuove forme di relazione e di comunità. I deboli segnali di speranza disseminati nella narrazione – dalla figura del Messia ai rapporti iniziali tra Plop e altri membri del gruppo – suggeriscono che la fine di una civiltà non implica necessariamente la fine della socialità o della cultura, ma può aprire spazi per rinegoziare entrambe su basi differenti.

Il nostro povero immaginario

Torneremo su questo, ma prima mi interessa vedere alcune delle idee espresse dall'autore in una delle poche interviste concesse prima della sua prematura morte. Il discorso ruota essenzialmente attorno a due questioni: la volontà, da parte di Pinedo, di riflettere su quella che lui definisce «destrucción de la cultura» e di creare una narrazione il cui fulcro sia il problema della sopravvivenza:

La historia es cruel, también la situación; mi idea guía fue quitar todo y dejar solo 'la supervivencia', luego agregué los ritos, las estructuras jerárquicas y los tabúes. A través de la antropología, intenté llegar a los componentes más elementales y solo agregué lo que era funcional para la historia para que fuera verosímil, de modo que tuviera una estructura antropológica coherente.... Me di cuenta de que no había nada más que ritos o, quizás peor, no había nada detrás de la cultura humana... solo patrones de supervivencia (Frieria 2006 s.p.).

La questione che emerge, e che è una conseguenza diretta di quanto appena indicato, è quella di creare una narrativa *antropologicamente coerente*. Qui si percepisce un attrito tra le intenzioni e la loro connessione con il discorso antropologico. L'esperimento speculativo di immaginare un mondo in cui la cultura sia stata distrutta, con tutti i suoi limiti, potrebbe risultare interessante, ma entriamo nel campo della *fanta-anthropologia* o, come afferma giustamente Reati – prendendo a prestito un concetto sviluppato da J.J. Saer – di un'antropologia speculativa (Reati 2013, 36). Dissento invece da Reati per quanto riguarda i contenuti di questa antropologia speculativa che «[a]rroja luz sobre la *naturaleza humana* en general» (*Ibid.*; corsivo mio). Senza dubbio, come abbiamo visto, questa è l'ipotesi di Pinedo, tuttavia mi chiedo: è davvero così? Ha senso oggi pensare a qualcosa come una *natura umana*, soprattutto se ci poniamo nel campo dell'antropologia? Non sarebbe forse più adeguato, come propone Sahlins, pensare che l'«[i]dea that we are involuntary servants of our animal dispositions is an illusion – also originating in the culture» (2008, p. 2)? Questo concetto, continua, sarebbe il risultato di una metafisica dell'ordine tipicamente occidentale, fondata su un'antinomia arcaica ma comunque storica; al contrario (molte) altre culture ritengono invece che «beasts are basically human rather than humans basically beasts» (*Ibid.*).

L'idea che esista una natura umana “bestiale” sarebbe dunque il risultato di un insieme di credenze oggi molto diffuse come il determinismo genetico (egoismo competitivo) e il pensiero economico liberista (*rational choice*) e formerebbe il presupposto teorico di altre discipline (psicologia evolutiva, sociobiologia, ecc.) che costruiscono i loro modelli ermeneutici a partire dal concetto di gene egoista (Sahlins 2008)⁷; queste idee, conclude Sahlins, mostrerebbero che «[o]blivious to history and cultural diversity, these enthusiasts of evolutionary egoism fail to recognize the classic bourgeois subject in their portrait of so-called human nature» (*Ibid.*).

Tornando all'intervista di Pinedo, il problema sta nell'esplicitazione di un nesso causale tra l'idea-limite di "distruzione della cultura" e una coerenza antropologica, la sua verosimiglianza: si può, forse, fantasticare su un mondo dove la cultura sia scomparsa mantenendo una sensibilità antropologica, ma sarebbe impossibile appoggiarsi a dati etnografici reali per sostenere l'ipotesi: se non esistesse cultura, potrebbe esistere antropologia? Non è lo stesso, per esempio, immaginare cosa accadrebbe in un mondo dove, ad esempio, il concetto stesso di famiglia sia scomparso, rispetto a tentare di ancorare questa speculazione a un dato antropologico⁸.

Tuttavia, non è questo il punto, e sarebbe certo inutile giudicare le intenzioni e ridurre la lettura del romanzo alla sua "correttezza" antropologica. Credo tuttavia che la questione vada posta almeno in questi termini: l'immaginario su cui si basa il romanzo è più debitore (se questa fosse l'unica interpretazione, ma forse non lo è) del pensiero hobbesiano, del positivismo, dell'evoluzionismo e del darwinismo sociale che dell'antropologia moderna e questo stesso immaginario viene spesso utilizzato, anche inconsciamente, come quadro interpretativo da una buona parte della critica. Solo per offrire alcuni esempi: Fernando Reati scrive che «la destrucción de la cultura nos lleva al salvajismo» (2013, p. 32), che il romanzo «arroja luz sobre la naturaleza humana en general.» (ivi, 36); Molle (2005, p. 25) recensisce il testo affermando che «viaja a los orígenes de la ley y la prohibición, es decir, al origen de la cultura». Zac Zimmer (2013), come abbiamo visto, riferendosi a una possibile comparazione con il *Facundo* di Sarmiento, scrive che laddove quest'ultimo narra la battaglia tra civiltà e barbarie, Pinedo considera la sconfitta come punto di partenza. Sulla stessa linea, Kurlat Ares scrive che «[b]arbarism is a function of a conscious choice of political survival and utilitarianism» (2016, 439). La critica statunitense afferma anche che «governed by acrary for the remains of the former civilization can be utterly dangerous» (ivi, p. 438) e conclude: «the novel makes clear that the disappearance of the

State generates atavism» (ivi, p. 440)⁹. Steimberg, dal canto suo, sostiene che «la civilización de las ruinas de Plop [sería una sociedad] de cazadores-recolectores (2012, p. 132) y que en este combate cotidiano sería «coherente que la organización interna del grupo de Plop sea heredera de estructuras militares y policiales» (ivi, p. 133). Qual è il punto comune di queste affermazioni? Fanno riferimento a un linguaggio e a una serie di “tropi” antropologici. Ma come lo fanno? Essenzialmente partendo da una vulgata, da un immaginario che non trova corrispondenza nella maggior parte del pensiero antropologico stesso¹⁰. O forse, come afferma giustamente Catalin:

[o]bservar al hombre sobreviviendo, ¿nos obliga simplemente a contemplar una acumulación de características que vuelve, por la negativa, a dar una definición de lo humano como realización de una esencia y que nos ata a una temporalidad regresiva dominada por la dicotomía civilización-salvajismo? (2020, p. 132).

Nel loro recente saggio, Graeber e Wengrow (2021) hanno dimostrato, con un’impressionante quantità di fonti e documenti, come queste idee siano principalmente il frutto di un pregiudizio occidentale moderno; ma d’altra parte Marshall Sahlins (2008) aveva già segnalato, come abbiamo visto, che l’idea di una natura umana originariamente oscura e “da controllare” sia il prodotto di una tradizione che va da Tucidide a Hobbes. Si potrebbe tracciare una storia anche più ampia: Marcel Mauss (2012), ad esempio, con il suo saggio sul dono, apre una finestra importante per l’antropologia politica affermando che il dono e le varie forme di consumo/distruzione simbolica della ricchezza non erano altro che istanze autocoscienti che molte comunità “arcaiche” utilizzavano per evitare il pericolo dell’accumulazione della ricchezza e del conseguente sviluppo di forme gerarchiche e/o statali. Questo stesso discorso sarà poi approfondito specialmente da Pierre Clastres, discepolo di Lévi-Strauss, in *La société contre l’État* (Clastres 1974) e *Archéologie de la violence* (Clastres 1999).

In sintesi, mi sembra importante mettere in evidenza, in questo tipo di lettura, alcuni elementi che sottolinea lo stesso Pinedo, ovvero: una *concezione della storia e del tempo* (come progresso), una *concezione dell'essere umano* (come essere violento per natura), una *concezione dell'organizzazione sociale* (con lo Stato come culmine della civiltà e regolatore della violenza). Per quanto riguarda il primo punto (concezione della storia), abbiamo detto che l'essere umano, con il collasso dello Stato, ritorna a uno stato selvaggio, a uno stato di natura. La prima domanda che emerge è quindi: che senso avrebbe l'adottare una concezione regressiva della storia, quando la costruzione narrativa del romanzo funzionerebbe ugualmente senza aderire a tale paradigma, semplicemente concentrandosi sulla rappresentazione del genere umano in condizioni specifiche di sopravvivenza? Ciò che qui è in gioco è una visione *progressiva* (o progressista?) ed evolucionista della storia, in cui il rapporto tra natura e cultura non è un intreccio di complementarità, bensì una differenza qualitativa che richiama gli stadi della civiltà del positivismo. Seguendo questo ragionamento, la distruzione della cultura rimanderebbe alla natura e, come vedremo, la natura ci condurrebbe alla barbarie – il che non è una implicazione logica, ma il risultato di una determinata posizione ideologica.

Quanto al secondo elemento, la concezione dell'essere umano, il problema non è tanto quello di sottolineare un eccesso di universalismo (implicito e forse inevitabile in questo tipo di narrazioni), quanto piuttosto quello di mettere in discussione una seconda credenza: anche ammettendo uno stato di natura originario, come si può sostenere che questo significhi necessariamente barbarie, violenza, dominazione?

Infine, arrivando al terzo punto (una concezione dell'organizzazione sociale), si ritorna all'evoluzionismo: mentre esiste un tempo che scorre linearmente verso un fine, permane l'arrogante – e ridicola – affermazione che il soggetto di tale temporalità sia l'essere umano contemporaneo – non solo maschio, bianco e occidentale, ma anche moderno – che si autodichiara

come unico soggetto politicamente autocosciente. La barbarie, come abbiamo letto nelle parole di Kurlat Ares, sarebbe l'unica opzione, una scelta politica cosciente (2016, p. 339).

Sospetto, invece, che se eliminassimo queste credenze, potremmo leggere un'altra storia in *Plop*. Strutturalmente, uno dei primi elementi che scopriamo sul mondo di *Plop* è che nella pianura dove vive il gruppo esistono diverse comunità e che ciò che leggiamo «era la forma de supervivencia que se había dado en el Grupo. En otros había formas sociales de todo tipo. Cada uno armaba la estructura que podía. Para sobrevivir» (Pinedo 2004, pos. 16). Inoltre, anche supponendo che abbia senso continuare a parlare di *egoismo competitivo*, questo non è il valore dominante del racconto. Una parte importante del testo è dedicata al racconto dell'amicizia tra Plop, Urso e Tini, una relazione di solidarietà e mutuo appoggio (Urso e Tini arriveranno persino a portare con sé un neonato, esattamente come aveva fatto la Vieja Goro con Plop per salvarlo). Quando le pretese dispotiche di Plop raggiungono quasi il massimo, sarà lo stesso protagonista a ordinare la morte dei suoi amici; ma anche in quel momento questi non tradiranno l'etica solidale che li aveva guidati fino ad allora: Plop chiede loro, come punizione, di combattere per sopravvivere, ma entrambi si rifiutano, lasciandosi uccidere. Infine, un'ultima idea, la più importante a mio giudizio: il romanzo, come sappiamo, ha una struttura circolare in cui la parte centrale è un lungo flashback della vita del protagonista, ma l'inizio e la fine coincidono, mostrandoci Plop in una fossa, prossimo alla morte. Il prologo si chiude con queste parole: «Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir» (Pinedo 2004, pos. 12). Insieme a lui verranno puniti anche i membri della Setta, il gruppo di seguaci con cui aveva compiuto le peggiori crudeltà. Plop, più che incarnare la barbarie, assomiglia al capitano Kurtz di *Apocalypse Now*: un'ambivalenza oscura che trova consolazione solo nell'autodistruzione finale suggerita nell'Epilogo. Grazie all'immagine del fango («todo era barro, no había nada más que barro...»);

Pinedo 2004, pos. 853) che possiamo considerare come una isotopia fondante, si aprirebbe un'altra lettura del racconto: una pulsione di morte starebbe sostenendo il discorso di questo potere assoluto, lasciando spazio a «utopian traces within the social order they describe to make room for hope» (Moylan 2000, p. 268).

Note

¹ Si veda in particolare il capitolo intitolato “El depósito” dove si racconta che Plop scopre un luogo in cui viene conservata un'enorme quantità di beni: da un lato, scatole di cibo ancora commestibili – cosa che fa pensare che la caduta finale della *civiltà* non debba aver avuto luogo da molto tempo – e, dall'altro, prodotti «cuya utilidad no podía imaginar» (Pinedo 2004, pos. 565).

² Il kirchnerismo, visto superficialmente come un populismo, è esplicitamente citato da Kurlat Ares: «The novels locate early on the main elements of Kirchnerismo's transformation into the fully fledged populist movement that become so clear by 2008» (Kurlat Ares 2016, p. 434).

³ Su questo si veda anche Giuggia (2020a, p. 122): «Podría decirse que el tiempo y el espacio de la obra configuran una concepción particular de lo humano, por lo que los personajes no pueden ser otra cosa que los supervivientes».

⁴ Matteo Meschiari per spiegare come si possa vedere la complessità fa riferimento al miriagono (poligono di diecimila lati) e la definisce in questo modo: «La complessità, quindi, non è l'impensabile o l'inimmaginabile, ma la fatica cognitiva che devo fare e gli strumenti analitici che devo adottare per impedirmi di dire che un miriagono e una circonferenza sono la stessa cosa» (Meschiari 2021, p. 59).

⁵ «El libro es un elemento recurrente en las ficciones posapocalípticas, en la medida en que suele ser el portador por excelencia de la cultura extinta» (Giuggia 2020b, p. 121).

⁶ Il gioco si fonda in opposizione al tabù del gruppo secondo il quale, mostrare in pubblico la lingua era vietato, pena la morte.

⁷ Sahlins non cita autori e non offre riferimenti bibliografici a riguardo, probabilmente per l'incredibile diffusione di queste idee; nonostante questo sulla sociobiologia e la psicologia evolutiva si possono consultare i lavori di Wilson (1975; 1978) e Dawkins (1976); la critica a questi progetti si indirizza essenzialmente all'eccessivo determinismo biologico che non considererebbe il contributo della dimensione culturale e le sue conseguenze sul piano politico (Kitcher 1985; Science for the People. Sociobiology Study Group 1976); una nuova ondata di diffusione di questi temi, in senso apertamente conservatore, appare alla fine del XX secolo (Fukuyama 1999; Arnhart 1998; Pinker 2002).

⁸ Questa è una delle operazioni che l'autore compie nel romanzo parlando di una “famiglia” che avendo mantenuti intatti i rapporti tra propri membri viene definita “los raros” (Pinedo 2004, pos. 296).

⁹ La prima idea del romanzo fu concepita nel 1997 ed è molto probabile che la redazione si sia conclusa al calore della crisi argentina del 2001 e delle successive rivolte; se così fosse, il barbarismo di *Plop* potrebbe realmente essere letto come un *avatar* delle rivolte e del nascente kirchnerismo? Forse sarebbe più interessante compararlo con i tentativi di creare dimensioni socioeconomiche alternative, solidali e di mutuo appoggio come le fabbriche socializzate, le mense popolari etc. Si può consultare a riguardo Schwart (2017), Vitali Bernardi, Brown (2022) e Dinerstein, Deneulin (2012); per una visione più panoramica sui fenomeni di auto-organizzazione e solidarietà in contesti catastrofici cfr. Solnit (2010) e Rhiannon (2022).

¹⁰ Insieme a quello della violenza, un altro elemento di questa vulgata evolucionista sulle società “arcaiche” sarebbe l'estrema povertà anche se le evidenze archeologiche indicano che non sia stato così (Sahlins 2017; Scott 2017; Graeber, Wengrow 2021).

Di-speranza: *Tejer la oscuridad* di Emiliano Monge tra collasso e mutuo appoggio

Voglio pensare però
che chi si è perso per mare
non sia perduto per sempre
che altri possa insegnare
possa imparar chi ha futuro
a non restare a guardare
chi per destino ha la vita
dovrà tuffarsi e nuotare
Cuore cammina con me
agita questa tempesta
trasforma il pianto in sorriso
di un nuovo spirito in festa.
(*Aprile*, Il muro del canto)

Recuérdalo y no olvides
recordárselo a los otros: avanzar
convencidos siempre de que un
mundo nos aguarda (Monge 2020, p. 87).

Un mondo nuovo

A partire da questa speranza possiamo passare all'ultimo testo che leggeremo, *Tejer la oscuridad* del messicano Emiliano Monge (2020). Il racconto inizia nell'anno 2029, quando una catastrofe, che immaginiamo di dimensioni cosmiche, ha messo alla prova

la vita sul pianeta, scatenando un'ondata di calore mortale che continua a produrre conseguenze terribili e, forse, inaspettate: nel mondo immaginato da Monge, infatti, il riscaldamento non implica la scomparsa del genere umano, bensì la sua *duplicazione*. Da ciò scaturisce una guerra globale tra gli *originali* e i *duplicati* che sta portando il mondo al collasso. Solo un piccolo numero di bambini (gli *individidos*) sembra immune alla duplicazione e sono, per questo, accolti e “protetti” in un orfanotrofo, ma in qualche modo anche trattati come *cavie* per comprendere il processo biochimico che impedisce la loro duplicazione. Questi bambini sono, dunque, *la posta in gioco*, intrappolati tra il nuovo governo che vuole studiarli da un lato e, dall'altro, i *duplicati* che vogliono distruggerli per evitare che il processo si concluda. Con un salto al 2033, leggiamo che la guerra sembra essere arrivata al suo punto finale: la città è assediata e, a seguito di ciò, due dei tutori dell'orfanotrofo permettono ai bambini di fuggire affinché possano salvarsi e dirigersi verso un mondo nuovo.

Questa è, in sintesi, la storia, ma ci sono altri elementi che meritano di essere evidenziati: la struttura, i paratesti e intertesti e, infine, i narratori. Il romanzo è diviso in tre parti: “urdimbre”, “trama” e “malla”. Ogni sezione ha vari capitoli intitolati in modo diverso: nella prima parte, ognuno ha un titolo e una data (per esempio, “*Tres Regalos (Agosto, 2029)*”); nella seconda, invece, troviamo una numerazione progressiva e una coppia di cifre che sono le coordinate del percorso migratorio verso la terra promessa (“*Uno (18.728 / -98.329)*”) e, nell'ultima parte, i capitoli indicano il nome del sottogruppo di età della comunità che si è formata durante la migrazione (“*los medianos*”, “*los más viejos*”, “*los más chicos*”), che si alternano nella narrazione. In relazione al paratesto, troviamo due epigrafi e una *Advertencia* (prima della prima parte) e un'altra epigrafe in ciascuna delle altre parti. Alla fine, una “*Nota*” e una mappa in cui si indicano le *coordenadas* del percorso migratorio.

Vediamo ora come funziona questo complesso sistema para- e inter-testuale, partendo dalle epigrafi. Il secondo, che qui ci

interessa meno, sono le parole di una controversa tutrice di un orfanotrofio privato (Rosa Verduzco)¹. La prima, invece più interessante, è tratta dal romanzo *The Left Hand of Darkness* (1969) di Ursula K. Le Guin (2000): «La luz es la mano izquierda de la oscuridad, y la oscuridad es la mano derecha de la luz. Dos son uno, vida y muerte». La *Advertencia*, invece, ci parla dei *quipu*, scrittura incaica basata su un sistema di nodi. Fino a poco tempo fa considerati solo come un sistema per registrare numeri, si è scoperto recentemente che i *quipus* sono una forma di «escritura multisensorial, multidimensional y multitemporal, capaz de preservar las complejas y extremadamente ricas narrativas de la cultura Inca» (Monge 2020, p. 11). Infine, le epigrafi delle tre parti sono tratte dal *Popol Vuh*, dal *Chilam Balam* e da *La visión de los vencidos. Relatos indígenas de la Conquista* (Portilla 1959): i primi due libri raccolgono alcuni frammenti della cultura maya precolombiana, il terzo, invece, una serie di testimonianze azteche sulla Conquista. Arriviamo così, indirettamente, alla “*Nota final*” che evidenzia una fitta rete di corrispondenze intertestuali: nel romanzo, le parti in corsivo appartengono a *La visión de los vencidos* o alla *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, mentre – tra virgolette – troviamo citazioni provenienti proprio dal *Popol Vuh*, dal *Chilam Balam* e dalla *Historia de las cosas de la Nueva España* di Bernardino de Sahagún. Per quanto riguarda i narratori, sono circa ottanta i personaggi che si alternano lungo il racconto e che fanno di *Tejer la oscuridad* un romanzo decisamente complesso. A partire da questi minimi dettagli di superficie, si può affermare che l’immaginario proposto da Emiliano Monge è diverso rispetto a quello di Rafael Pinedo, sebbene nasca da un presupposto quasi identico. La catastrofe, in entrambi i romanzi, ha conseguenze simili. In primo luogo, anche in *Tejer la oscuridad* emerge una nuova struttura di potere (il *Consejo*) evidentemente autoritaria, sebbene non tribale o così violenta come quella di *Plop*. La scarsità di risorse è tematizzata in modo simile: al contrario che in *Plop* (dove non

smette mai di piovere e l'acqua è contaminata), nel mondo creato da Monge il problema è la siccità, ma il risultato è lo stesso: l'accesso all'acqua è così limitato che per pulire il *bulto* – un oggetto sacro per la comunità dell'orfanotrofio, *infra* – si può usare solo il sudore «que Ligio recolecta de cada uno de nosotros a la hora en que el calor es inaguantable» (Monge 2020, p. 42). Violenza e conflittualità sono anch'esse costanti lungo tutto il romanzo, così come il sacrificio dei più deboli, l'oblio di certe tecniche² e la necessità di ricreare alcuni riti collettivi. Ciò che, invece, è radicalmente diverso sono i modi della narrazione: la violenza non è mai esibita come crudeltà gratuita o come dimostrazione di potere, e i rituali, anche quando sono cruenti, servono a costruire un senso del sacro; per esempio, nella seconda parte, quando il lettore assiste all'uccisione di un prigioniero di guerra – un chiaro riferimento al sacrificio rituale azteco – si conclude con un rituale orgiastico che finisce per unire i due gruppi di sopravvissuti che si erano appena incontrati nella desolazione: «cada grupo ofrendó sus hongos y muy pronto estuvimos desnudos, mezclándonos, tocándonos, penetrándonos y siendo penetrados» (ivi, 130). Poco dopo, la scena si ripete esplicitando ancor più il legame tra estasi e creazione di una condividualità (Remotti 2021):

[f]uimos abrazados por el éxtasis, el estremecimiento y el trance tras el cual, después de haber estado cada uno dentro, en el fondo mismo de sí mismo, Ayal, salimos otra vez, para entrar en lo más hondo de los otros y volvernos uno juntos (Monge 2020, p. 140).

Il valore in *Tejer la oscuridad* risiede, dunque, nella ricostruzione di una collettività, e questa operazione viene portata avanti senza cadere in miti idealizzanti, ma mettendo in evidenza la complessità dello stesso processo di ricostruzione di una comunità fondata su principi solidali e antigerarchici.

Insubordinazione e sopravvivenza

When the great lord passes the wise peasant bows deeply and silently farts
(proverbio etiope, riportato in esergo a Scott 2008)

Abbiamo visto che in *Plop* l'organizzazione del gruppo si fonda su un potere che, con Castoriadis, potremmo quasi definire *eteronomo*, che si costruisce, cioè, su un immaginario sociale che non prevede la possibilità di messa in discussione del suo fondamento. Quando assistiamo, per esempio, al cambiamento dell'ordine sociale, ciò che viene eliminata, non è un'idea di società, ma l'autorità concreta che la rappresenta mantenendosi invece intatto il principio di potere: il vecchio capo è semplicemente sostituito da Plop per assumerne la funzione e acquisirne il potere assoluto. La comunità, per questo, vive in una temporalità fissa, in cui rituali e tabù regolano, a partire da un principio esterno al gruppo, la vita e in cui ogni espressione di *autonomia*³ viene repressa, essenzialmente, con la morte: come abbiamo visto la Tini e Urso, rifiutandosi di uccidersi a vicenda, vengono massacrati, così come il profeta che parlava di una terra promessa sarà eliminato con una chiara volontà *immunitaria*. In *Tejer...* invece si assiste a qualcosa di diverso. Se da un lato, questa divergenza è dovuta ai presupposti narrativi da cui partono le due opere – da un lato una società *post-catastrofica* che si è ricostituita, dall'altro un gruppo rappresentato nel momento della catastrofe – credo che questa diversità sia, comunque, significativa. Nel libro di Monge è la narrazione stessa, oltre evidentemente l'immaginario che ne scaturisce, a costituirsi nello spazio della resistenza, dell'insubordinazione *infrapolitica* (Scott 2008). La maggior parte dei personaggi che incontriamo nella prima parte del romanzo, infatti, si caratterizzano per atti di insubordinazione e, riprendendo quanto scritto sopra, rendono – di fatto – possibile la narrazione. È interessante seguire l'evoluzione di questi atti perché, come vedremo, segnano, ancora una volta, il passaggio dalla dimensione individuale a

quella collettiva, tema che, come abbiamo visto, è uno dei motori assiologici del romanzo. Ligio, uno dei ragazzi più grandi, arriva all'orfanotrofio perché non sopporta che la madre uccida i piccoli della sua gatta Gea⁴ e allo stesso modo Ari viene cacciata dalla famiglia quando decide di denunciare le molestie del padre alla madre. Lo stesso si può dire della coppia “genitoriale” che gestisce l'orfanotrofio. Nonostante il rapporto tra i due non venga, volutamente, reso esplicito, entrambi agiscono contro il Consiglio per salvare i ragazzi. L'*incipit* inizialmente porta il lettore fuori strada: lì troviamo Laudo che offre un regalo a Laya perché apparentemente ha deciso di lasciare l'orfanotrofio in seguito ad una lite con Madre:

Esa sorpresa eran estos tres regalos: un estuche de lápices, este libro en el que por primera vez escribo y un pequeño bulto hecho de lana, plumas y conchas, blanco como un colmillo y suave como la piel de los chicos. Cuando puse el bulto entre mis manos, Laudo me contó que también a él se lo habían regalado (Monge 2020, p. 17).

A partire da questi presupposti – Laudo offre un'eredità a Laya e sembra che se ne vada – il lettore è portato indirettamente a pensare che i due personaggi siano antagonisti e quindi, dato che Laudo viene caratterizzato attraverso un atto di solidarietà con una degli orfani, che Madre sia il personaggio negativo. Con il procedere della narrazione ci si renderà conto che non è così e che la situazione, oltre che poco chiara per il lettore, è molto più complessa. Tra i due c'è fiducia e comunità di intenti. È importante però sottolineare un altro aspetto: tanto Madre come Laudo, non sono dei *ribelli* da sempre, non fanno parte di un qualche movimento clandestino per la liberazione degli *individidos* ma, al contrario, se si ripercorre con attenzione a ritroso la storia, capiamo che sono inizialmente dei membri del sistema e che credono alla necessità di studiare i ragazzi per poter vincere la guerra contro gli *auto-sacrificadores*. La loro insubordinazione nasce da un atto di amore e solidarietà e andrà crescendo durante

tutta la prima parte del romanzo, fino a diventare una sorta di educazione alla rivolta. Dopo la scena introduttiva del regalo-eredità, ritroviamo infatti Laudo che nel 2033 (nel momento cioè in cui la città di Zamora sta per soccombere), sta cercando di arrivare all'orfanotrofio per salvare i ragazzi. Capiamo perfettamente che questi non fa parte, come si diceva, di un movimento di resistenza:

Hasta hoy, nunca había cuestionado las palabras del Consejo. Pero de repente entiendo todo de otro modo: no quiero que nadie mate a mis chicos, a los individuos de Laudo [...] Quizá sea que los quiero, que después de tantos años, el cariño que les tengo es más importante que lo que diga el Consejo (ivi, p. 18).

Dopo questo primo momento, il personaggio di Laudo scomparirà dalla scena per ritornare, già nella seconda parte, dopo dodici anni, in una pagina del *cuaderno-libro* in cui si dirige a Ligio: Laudo, ormai vecchio e stanco deciderà di lasciare il gruppo per non rallentarne la fuga. Allo stesso modo la figura di Madre è fondamentale nel processo di ribellione dei giovani. Una delle prime scene in cui, cronologicamente, la incontriamo, è un atto di insubordinazione irriverente nei confronti del Consejo. A causa dei cambiamenti climatici che stanno avvenendo – siamo ancora nel 2030 – l'acqua scarseggia e viene ridotta la quantità a disposizione dell'orfanotrofio. Madre è furiosa e chiede ai ragazzi di bere tutta l'acqua che in quel momento hanno a disposizione e che nessuno vada in bagno. Poche ore dopo i ragazzi vengono caricati su un bus e lasciati davanti a un palazzo governativo dove Laudo li sta aspettando:

Madre aseveró, señalando un edificio: vamos a rodearlo. Luego ordenó que orináramos sus muros, sus ventanas y sus puertas, añadiendo, con esas frases suyas que casi nadie entiende: somos el viento que no emane del cielo (ivi, p. 36).

La reazione della polizia è tanto furiosa quanto inefficace: «un montón de policías, gritando enfurecidos. Pero como éramos un chingo, no supieron qué hacer ni cómo detenernos» (*Ibid.*). Il ritorno verso l'orfanotrofio è nel segno del festeggiamento («cantando y aplaudiendo»; *ibid.*): una risata ha seppellito il Consejo. Atti minori di insubordinazione guidati da Madre vengono descritti anche quando – già nel 2033 – il lettore sembra assistere al crollo finale della città e alla possibile distruzione dell'orfanotrofio. Nella scena di cui abbiamo già parlato, quando Laudo cerca di entrare nell'edificio per salvare i ragazzi, riflette su un dettaglio che gli sembra incoerente: «me sorprende que Madre les permita salir acá a hacer sus pintas, sabiendo cuánto las odia el Consejo» (ivi, p. 21). Poco dopo anche il comandante Sotelo, responsabile delle azioni all'orfanotrofio, descrive la stessa situazione:

“Repitan, pues, nuestros nombres. Alábennos, pues, a nosotros, que seremos madres, a nosotros, que seremos padres”. Una provocación, escribir eso es provocarnos, ¿o no? Tienen suerte de que estemos obligados, de que tengamos que sacarlos de allí vivos [...] Ahí también habían llenado el sitio con sus pintas, con sus provocaciones y sus burlas, ¿o no? (ivi, p. 28).

Ritornando alla linea del presente narrativo della prima parte (2033) capiremo anche che per salvare i ragazzi Madre ha nascosto i registri con i loro dati («Madre seguro sabe en dónde están, porque debió ella esconder esos registros»; ivi, p. 43) e che non temerà assolutamente di protestare con vigore contro i soldati nel momento che questi arriveranno all'orfanotrofio, come nel capitolo “No tenían algún derecho (14:05 p.m., 12 de enero de 2033)”:

Me da igual cómo te llames. Me da igual qué rango tengas, muchachito. Todos ustedes son iguales. Se esconden detrás de su obediencia. Pero aquí no debían meterse, Laudo arreglará esto en cuanto llegue. ¡Él conoce gente en el Consejo! [...] Siempre ustedes. Escondiéndose en su sumisión (ivi, p. 46).

La disobbedienza è il tratto distintivo di Madre ed è il valore che, attraverso l'esempio, trasmette ai ragazzi. Al contrario di questa, Bruna, un'assistente del militare Sotelo, viene inizialmente caratterizzata come un personaggio sottomesso: il suo capo, in un momento di ira le dirà «obedecer, solo eso haces bien» (ivi, p. 34). L'affermazione di Sotelo, successivamente, apparirà ridicola: in una delle scene finali della prima parte vedremo che infatti, a dispetto di quanto le era stato richiesto, quando Bruna capisce dove si trovano i ragazzi, invece di trasmettere le informazioni ai capi, cercherà di parlarci per avvisarli di ciò che sta per succedere (cap. "Asomarse ahí y hablarles (16:50 p.m., 12 de enero de 2033)"). Capiremo più avanti, già all'inizio della seconda parte, che anche Bruna ha disertato per salvare i giovani:

Quizá porque recuerdan que fui yo, Bruna, quien los sacó de Zamora. Aunque tal vez fue porque les mostré cómo leer los puntos cardinales, la longitud y latitud, así como los rastros de las presas. O porque les enseñé a sobrevivir adentro de las cuevas. (ivi, p. 91).

Queste tre figure di adulti, in modi e tempi diversi, hanno reso possibile la fuga – e di conseguenza la sopravvivenza – del gruppo dei giovani. Tutti e tre, pur essendo inizialmente legati all'autorità del *Consejo*, producono un cambiamento che si fonda sulla solidarietà umana ed il mutuo appoggio, così come Laya, una delle ragazze più grandi, che nella scena dell'assedio si sacrificherà per far guadagnare tempo al gruppo e rendere possibile la fuga. Ciò che è interessante è che, nonostante l'apparente protagonismo iniziale di Laudo – che attraverso il dono renderà possibile la coesione e la memoria del gruppo verso un futuro migliore –, tutti e tre i personaggi adulti avranno una funzione chiave per il gruppo dei giovani. Come abbiamo visto, Bruna sarà colei che grazie alle conoscenze militari riesce a far fuggire il gruppo e a farlo sopravvivere. Madre è, invece, quella che *insegna* la ribellione ai giovani e la socializza attraverso una pratica (quella dei graffiti) che gli orfani possono riprodurre autonomamente e

poco prima, come abbiamo visto, salvano degli animali. Se è chiaro che questa pratica ha più un valore simbolico che reale, sembra funzionare nel racconto come una *palestra* che permette ai ragazzi di prendere coscienza di sé ed auto-organizzarsi per la fuga.

I libri, tra eredità e futuro

Impugnare un libro contro il collasso è un gesto confuso e oscuro, probabilmente inadeguato, ma un collasso senza libri è la fine (Meschiari 2021, p. 37).

Come abbiamo visto, i libri, come simbolo e come strumento, sono un elemento abbastanza tipicamente presente nelle narrazioni (post)apocalittiche e ne abbiamo ripercorso brevemente la presenza in *Plop*. Nel caso di *Tejer...* è giusto sottolineare che questi costituiscono un elemento fondamentale della narrazione. In termini generali si può innanzitutto osservare che il significante “libro” fa riferimento a due referenti diversi. Da una parte, lo vediamo nel primo capitolo, si fa riferimento al “quaderno”, al “diario” che viene donato, come parte di una eredità che Laudo, quando sta lasciando l’orfanotrofio, offre a Laya. Dall’altra ci sono i libri veri e propri. Abbiamo visto come questi, dal punto di vista strutturale, stabiliscano una connessione intertestuale con una determinata tradizione, dall’altra – è opportuno adesso sottolinearlo di nuovo – sono degli oggetti materialmente presenti nel mondo narrato che orientano la nuova comunità e producono realtà. Torneremo su questo a breve, per ora mi interessa riflettere sulla loro funzione e sui significati simbolici che questi acquisiscono. Da una parte abbiamo il libro-dono, il diario che, insieme al *bulto*, costituiscono l’eredità di Laudo che spinge verso il futuro. Il diario, infatti, ha le pagine vuote e dovranno essere riempite; il *bulto* “parlerà” nel momento opportuno. Dall’altra sta l’insegnamento di Madre che orienta l’uso del diario in senso

collettivo e che, soprattutto, traccia una continuità, traghettando il passato nel presente e questo nel futuro. Laya, la prescelta di Laudo e colei che si sacrificherà per il bene di tutti, sarà la prima a intuire la necessità di un percorso collettivo:

Laya me dijo que aunque le costó mucho trabajo, lo había decidido. Y me dijo que no quiere, a pesar de que eso quería antes, que este libro sea solamente suyo. Que quiere, me explicó, además, que Madre la ayudó a entender esto, que sea el libro de todos (ivi, p. 23).

Questo succede nella fanta-cronologia del romanzo nel febbraio del 2030. Pochi mesi dopo si scoprirà da dove venivano le frasi scritte sui muri che tanto infastidivano i militari:

Entonces, encendiendo una vela, nos mostró esos libros antiguos que consiguió hace poco más de una semana. En estos libros están las frases que escribiremos en los muros, nos dijo emocionada: son los mismos que utilizan en los demás orfanatos. Luego, tras colocarlos sobre el suelo, entre el bulto y este otro libro en el que ahora escribo, murmuró: la balanza al fin está completa (ivi, p. 45).

È Laya che parla, stabilendo una chiara ed esplicita connessione con i regali di Laudo. Qua è necessario soffermarsi un attimo. In primo luogo, è utile sottolineare la collaborazione implicita che si dà tra Laudo e Madre, nonostante inizialmente il loro rapporto fosse stato caratterizzato da una ipotetica conflittualità. I due invece agiscono essenzialmente nella stessa direzione: li troviamo insieme nella scena dell'assalto al palazzo del Consejo, Madre lo chiama quando ha bisogno di supporto e, come abbiamo visto sopra, darà continuità al regalo di Laudo, convincendo Laya a trasformare il proprio diario personale in un libro di memorie collettive. Si pongono entrambi, in un certo senso, nello spazio dell'eredità. Ci viene utile forse a questo punto soffermarci su una riflessione di Hannah Arendt in apertura a *Tra passato e presente* che inizia con un esergo del poeta René Char che, dopo

la resistenza, scrive: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament». La filosofa tedesca interpreta così questo passaggio:

...quando il poeta parla di eredità ricevuta senza testamento, allude proprio alla mancanza di un nome. Elencando quel che sarà legittima proprietà dell'erede, il testamento lega beni passati a un momento futuro. Senza testamento, o, fuor di metafora, senza la tradizione (che opera una scelta e assegna un nome, tramanda e conserva, indica dove siano i tesori e quale ne sia il valore), il tempo manca di una continuità tramandata con un esplicito atto di volontà, e quindi, in termini umani, non c'è più né passato né futuro, ma soltanto la sempiterna evoluzione del mondo e il ciclo biologico delle creature viventi (Arendt 1991, p. 27).

Mi sembra che qui ci si trovi di fronte a due importanti elementi. Da un lato la necessità di ristabilire una continuità storica che riecheggia la frattura determinata dal colonialismo e dal genocidio culturale; e dall'altro – e in conseguenza di ciò – il rischio di ritrovarsi in un tempo senza tempo, temporalità tipicamente post-apocalittica e real-capitalista. Come hanno osservato Danowski e Viveiros De Castro il “tempo della fine” ricorda il verso shakespeariano in *Amleto*: è una dimensione disarticolata, che ferma il tempo nell'eterno presente del trauma che, al di là delle sue connotazioni psicologiche, può essere considerato come la configurazione spazio-temporale della catastrofe (Skult 2013); similmente Kermode (2000) aveva connesso l'idea della fine con quella della *crisi* (nel senso etimologico di cesura) evidenziando un elemento importante: se la crisi è, appunto, un taglio che segna una fine e un nuovo inizio, è curioso che la cultura umana abbia la tendenza a collocarsi sempre nello spazio della fine e non in quello del successivo inizio. La conseguenza diventa che percependoci costantemente alla fine di un'epoca le nostre singole esistenze, così come le credenze collettive che produciamo, «no establece[n] ni relaciones inteligibles con el pasado ni relaciones predecibles con el futuro.» (Steimberg 2012, p. 132). Questa rottura, la rottura della temporalità dopo l'apocalisse, secondo Berger determina che il regime di storicità della

rappresentazione post-apocalittica sia quello della post-storia. Curiosamente qui la storicità apocalittica trova un punto di contatto con quella del realismo capitalista: il tempo del realismo capitalista, ci aveva detto M. Fisher, è un tempo inerte, il tempo della *stasi*.

Tornando a *Tejer...*, quello che viene ristabilito attraverso l'eredità – tanto quella esplicita di Laudo, quanto quella implicita dei “libros antiguos” – è esattamente la *durata*, la connessione tra passato, presente e futuro permettendo alla storia di ri-mettersi in movimento. Il *cuaderno-libro* e il *bulto* rimandano a due temporalità distinte ma articolate, intrecciate: il primo servirà al gruppo per registrare il proprio passato, mentre il *bulto* rinvia al futuro, al mondo nuovo profetizzato⁵. Il *bulto*, infatti, è inizialmente paragonato a una crisalide, «una mariposa negra, polvorienta y hermosa» (Monge 2020, p. 63), per poi, quando si aprirà grazie al sacrificio di Ayal, lasciar uscire un corvo nero che indica al gruppo la strada per arrivare al mondo nuovo⁶. Inoltre, come abbiamo sottolineato, anche se Laya, inizialmente, lo conserva per sé, si renderà poi conto che vuole che «sea el libro de todos» (ivi, p. 23): da quel momento in poi funzionerà come archivio di una memoria collettiva *a venire*. Tutti si alternano per registrare gli eventi e offrire, esplicitamente, una versione plurale della memoria che crea un *noi*. Ana – un'altra delle orfane – scrive: «¡Contando mi recuerdo más primero, seré uno de nosotros y ayudaré a hacer nosotros!» (ivi, p. 51). Va sottolineato che quel *nosotros* si espanderà nel corso del romanzo. In primo luogo, quando i personaggi non scriveranno più le proprie memorie individuali, ma una «memoria compartida» (ivi, p. 69), come dice un'orfana senza nome né ricordi personali: «no soy una uno. Soy una nosotros» (*Ibid.*). E, nella seconda parte, quel segno identitario si amplierà fino a dissolversi nell'altro: «Y como ellos son también nosotros, nosotros, que somos ellos» (ivi, p. 131). Questa metafora comunitarista è presente anche nella struttura del testo, dove il tessuto (la società) è il risultato dell'intreccio di *trama* e *urdimbre*. L'assemblea, non senza problemi né contraddizioni, è il luogo in cui costruire, insieme, la società futura mediante pratiche consensuali. La temporalità del racconto, al

contrario di quanto avviene in *Plop*, non è fissa né regressiva: vi sono cambiamenti nella condizione della società e la catastrofe non è rappresentata come il ritorno di un passato represso, arcaico e violento. L'intertestualità, con i miti maya e le storie catastrofiche della Conquista ha, d'altra parte, una pluralità di funzioni. In particolare, mi interessa metterne in luce alcune. A livello narrativo, l'intertestualità permette di ricreare immagini evocative di quella dimensione mitico-messianica che è una delle tonalità del romanzo⁷. Inoltre, questi momenti stabiliscono un rapporto di continuità con il passato e, così facendo, evocano la temporalità ciclica di molte culture amerindie, fatta di momenti di creazione e successiva distruzione del mondo⁸. Questo consente di mettere in discussione una temporalità progressiva nella quale gli unici movimenti possibili sono avanzare (e, quindi, vedere il futuro come realizzazione delle cause del presente) o retrocedere (e, di conseguenza, considerare il passato come un fallimento radicale delle promesse del presente). Questa visione del tempo non lineare richiama, a sua volta, il concetto andino di *pachakuti*, che si potrebbe tradurre come "ritorno dello spazio-tempo" o "rinnovamento", "rivoluzione", "catastrofe". Silvia Rivera Cusicanqui impiega questo concetto nella sua lettura delle rivolte indigeniste e ci permette di comprendere che questa temporalità non colloca la cultura andina in una compulsione alla ripetizione ma, al contrario, iscrive ciò che per noi europei è il presente, in un passato fondativo ma non deterministico, ovvero: «la insurgencia de un pasado y un futuro, que puede culminar en catástrofe o en renovación» (Rivera Cusicanqui 2010, p. 8). Con ciò giungiamo anche al riferimento iniziale ai *quipus*, considerati come scrittura multisensoriale e multidimensionale. La scrittura è, forse, l'isotopia che qui ci interessa di più: è il luogo di un passato (i testi precolombiani che il gruppo porta con sé dall'orfanotrofio) che si riattiva in un presente (la scrittura collettiva) in cerca di un futuro come promessa di rinnovamento totale: la nuova "escritura-lengua" che si presenta ai bambini è il superamento del qui ed ora e, come i *quipus*, è multisensoriale e multidimensionale, simbolo della rigenerazione.

Ritorniamo però un attimo alla questione centrale di questo paragrafo. Potrebbe sorgere spontanea una domanda: perché in mezzo a una catastrofe preoccuparsi dei libri? Abbiamo fin qui cercato di riflettere e chiarire il significato simbolico del libro, in senso generale e anche i suoi usi, in *Tejer la oscuridad*. Per concludere la riflessione su questo aspetto mi sembra utile ora interrogarsi sulla funzione del libro – e dei libri – in relazione al collasso. Ripeto: perché in un mondo in fiamme pensare ai libri? Una risposta densa, intelligente, accorata e pratica ce la offre Matteo Meschiari nel già citato pamphlet *Geografie del collasso* (2021), quando si chiede come reagire al crollo:

Immaginando, preparando rifugi, inventando soluzioni, ma soprattutto ripensando i libri. Perché i libri, da sempre in bilico sulla faglia tra memoria e oblio, tra vecchio e nuovo, tra passato e presente, aiutano l'umanità a prepararsi, a reagire all'impensabile (Meschiari 2021, p. 29).

Col suo tipico stile che fa del pensiero una cosa e delle cose un'opportunità per pensare, Meschiari mischia qua l'immateriale e la concretezza che sono i due possibili risultati dell'atto fondamentale dell'immaginare. Ma perché in questa serie entrano i libri? Forse perché queste *cose* sono, al contempo, pensiero. Ed in questo modo possono ricucire tutta una serie di faglie prodotte dall'evento catastrofico. Sono simulazione e supporto, altrove e immanenza. E soprattutto, proprio come il quaderno di Laya, re-inscrivono il mondo in una prospettiva diacronica, possono essere un antidoto contro la fine del tempo, intesa qui come perdita di storicità della storia. Sono un antidoto per salvare il «pensiero generazionale, cioè la capacità di proiettarci in un dopo che non esiste ancora, ma che certamente esisterà in qualche forma» (*Ibid.*). Mi sembra che l'operazione simulata da E. Monge nel suo romanzo sia del tutto simile a quella che Meschiari compie in questo pamphlet e – credo si possa sospettare a ragion veduta – che si tratti di un progetto più ampio. La centralità del libro nel pensiero dell'antropologo italiano non sostiene,

dichiaratamente, un'utopia nostalgica ed escapistica (*ibid*), non ha nulla a che fare con l'immagine dell'erudito che annusa, trasognato, l'odore della vecchia carta stampata. È, al contrario, un gesto estremamente concreto che permette di ri-intrecciare i fili del tempo. Come scrive poco dopo, si tratta di «pensare (radicalmente, come una diserzione) un altro modo di essere libro. *Non fare libri, essere*» (corsivi miei, *ivi*, p. 35). Abbiamo detto “operazione simile” che si compone, aggiungo ora, di due elementi. Da un lato abbiamo – in *Geografie del collasso* – Beowulf, Gilgames, Procopio di Cesarea, dall'altro l'universo di Monge con le cronache della Conquista e quei pochi brandelli delle culture pre-ispatiche che si sono salvati dallo sterminio culturale (il *Chilam Balam*, la *Visión de los vencidos*). Libri antichi per pensare il presente (primo elemento). Dall'altra i libri *a venire*, l'essere libri (secondo elemento). Meschiari, così come Monge e i suoi personaggi, riescono a vederli. In *Geografie del collasso* sono anche immaginati, descritti: saranno libri «fatt[i] per durare [...], proiettat[i] verso il dopo», non consumisti, «senza editore, senza ISBN, senza prezzo. Perché il libro-del-dopo non si vende» (*ivi*, p. 37). Proprio come il *cuaderno* dei ragazzi dell'orfanotrofio, Meschiari immagina uno *Hiemarium*, un progetto di scrittura/lettura per gli umani che verranno al mondo senza inverno:

I luoghi di questo manuale immaginario saranno zone nebbiose, relegate ai bordi della mappa culturale e sociale. Potrà includere un frammento narrativo che illustra un esopredatore tentacolare in bilico su più dimensioni, una poesia cinese del X secolo che fotografa la sosta in una locanda, la descrizione anatomica del volto-paesaggio di uno zombie, un brano di battaglia da Guerra e pace o un assedio in Procopio di Cesarea, un verso del Beowulf, un meme in rete, un passaggio sulle origini delle ofioliti da un manuale di geologia...Potrà contenere illustrazioni su come si aggiusta un motore a scoppio e su come ricavare alcol dalle patate, su come si forgia una lama dalla balestra di un camion e su come si intreccia una corda dalle fibre di cactus (*ivi*, p. 121).

Note

¹ Conosciuta come Mama Rosa, Rosa del Carmen Verduzco ha gestito un orfanotrofo che è stato al centro di uno scandalo per abusi e violenze infantili.

² Durante la “grande migrazione”, nella seconda parte, si fa riferimento a come si sia scoperto «otra vez el fuego» (Monge 2020, p. 105) e, poco dopo si ricordano «esos tubos, a los que Juana me explicó que le decían binoculares» (*Ibid.*).

³ La coppia concettuale autonomia/eteronomia percorre il pensiero dell’intellettuale sin dai suoi primi scritti; su questo punto si veda Castoriadis (2022) ed il dibattito con il MAUSS in Castoriadis (2025), in cui i due concetti vengono dibattuti e chiariti con alcuni membri del movimento francese.

⁴ La solidarietà oltre-umana è uno dei primi momenti di ribellione collettiva che mettono in pratica i ragazzi da soli: «Son tres cerdos, una cabra, cinco gatos y dos perros. Allá arriba los tenían amarrados, los herían y lastimaban. Los sacrificadores tratan a las bestias como nos tratan a nosotros» (Monge 2020, p. 63).

⁵ Tim Ingold sviluppa una originale critica alla modernità occidentale a partire dalla riconsiderazione dei legami generazionali; la generazione è letta attraverso l’analogia con la corda intrecciata (legami intergenerazionali) versus la tradizionale rappresentazione moderna degli strati in cui ogni generazione sarebbe separata dalle altre (Ingold, 2024).

⁶ Paradossalmente, quando il gruppo arriva in quella terra, ipoteticamente, promessa, “i medianos” si convincono di essere stati ingannati e che questa non sia il mondo nuovo (Monge 2020, p. 177).

⁷ Questi elementi intertestuali non interrompono la lettura del romanzo dato che, nonostante siano in corsivo o tra virgolette, è solo nella nota finale che si indica l’origine dei testi.

⁸ È importante sottolineare che, già verso la fine del romanzo, si citerà per la prima volta un personaggio il cui nome – Ollín – rimanda al *nabui ollín* (“quattro-movimento”) dei *nabuas* il cui significato simbolico fa riferimento all’ultima creazione del mondo.

Per (non) concludere: prosocialità e sopravvivenza

Expropriés de notre culture, dépouillés
des valeurs dont nous étions épris –pureté
de l'eau et de l'air, grâce de la nature,
diversité des espèces animales et
végétales– tous Indiens désormais, nous
sommes en train de faire de nous-mêmes
ce que nous avons fait aux autres
(Lévi-Strauss, *Saudades do brasil*)

...donde no hay poder, hay vida
(Sara Hebe, *A.C.A.B.*)

Ogni collasso porta con sé disordine
intellettuale e morale. Bisogna creare
gente sobria, paziente, che non disperi
dinanzi ai peggiori orrori e non si esalti a
ogni sciocchezza. Pessimismo
dell'intelligenza, ottimismo della volontà
(A. Gramsci)

«Si parte e si torna insieme»: per escursionisti e alpinisti, forse questo motto non è sconosciuto e indica la necessità – tanto più grande in situazioni che si presentano in vari modi come difficili, complesse, critiche, rischiose – di un movimento di solidarietà, di mutuo appoggio. Questa stessa frase si è tornata a sentire già da diversi anni come slogan del movimento NO-TAV in Val di Susa. E forse vale la pena partire proprio da lì se vogliamo dare

qualche forma concreta alla parola “catastrofe”, che non dovremmo collocare in un altrove spazio-temporale ma sempre qui e ora, come ci ricorda Benjamin in fuga dal nazismo, nelle sue *Tesi di Filosofia della Storia*. Come hanno recentemente sottolineato, tra gli altri, Déborah Danowski ed Eduardo Viveiros de Castro (2017) in relazione ai popoli amerindiani, la catastrofe non è qualcosa di inedito nella storia dell’umanità e siamo prima, molto prima, dello sterminio nazista: non è inedita, “questo è stato”, e non può essere mascherata da un senso auratico o sacro, cosa che implicitamente la collocherebbe fuori dalla storia e quindi fuori dalla politica e quindi fuori dalla possibilità di affrontarla. Lo ripeto, la catastrofe è qui e ora:

Dobbiamo sempre pensare e vivere come se fossimo in un periodo di profonda crisi sociale ed ecologica. Come in effetti è. Dobbiamo pensare e vivere come se fossimo nel mezzo della sesta grande estinzione di massa, come se fossimo di fronte alla catastrofe climatica, come se fossimo di fronte alla minaccia imminente di un collasso della biosfera. Come in effetti è (Clark 2023, p. 10).

Nelle righe che seguono, il filosofo statunitense fa riferimento alla necessità di uscire dal *necro-ceno* ed entrare nel *poeto-ceno*, una nuova era di creatività, affinché «i poteri creativi di ogni persona e di ogni comunità, sia umana sia più-che-umana, saranno liberati, insieme ai poteri creativi di quella gran dispensatrice di vita che è la terra» (*Ibid.*). La scelta dei termini *necro/poeto-ceno* indica una chiara consapevolezza del dibattito antropocenico e post-umanista che nel libro non viene approfondito, sebbene si tratti di questioni tematicamente centrali. Una scelta che, ovviamente, si può discutere. Io vi vedo il desiderio di superare (o anticipare) il dibattito, non per consumismo intellettuale ma, al contrario, come tentativo di trovare vettori alternativi per la comprensione dell’oggi minacciato, nella convinzione che, come sostiene David Graeber, non sia necessaria tanto una “teoria alta” ma dovremmo optare per una “teoria bassa”: «a way of grappling

with those real, immediate questions that emerge from a transformative project» (Graeber 2004, p. 9). In queste pagine si è tentata un'operazione simile, ovvero leggere la rappresentazione del distopico e del catastrofico a partire da un quadro teorico che prescindendo dai *maîtres à penser* dell'accademia contemporanea¹, cercando di mettere in evidenza e decifrare, attraverso casi che considero esemplari, quali immaginari nascosti sottendano queste narrazioni e come la critica, nel non discuterli, possa cadere nell'adesione a uno *status quo* chiaramente neoliberale autoconvincendosi del contrario.

Quanto detto finora nasce da un certo *disagio* che provo nei confronti della percezione di una *falsa coscienza* verso un ambito che oggi, lo si è detto all'inizio, sta vivendo un vero e proprio boom: la costellazione delle narrazioni fantascientifiche, distopiche e (post)apocalittiche. Questa *falsa coscienza* scaturisce dall'impressione che questi spazi, al di là delle nostre *buone intenzioni*, possano rivelarsi non come luoghi creativi di critica del presente ma, al contrario, come *stress tests*, agenti di assuefazione che, sotto la patina progressista della critica al sistema vigente, non fanno altro che indicarci che no, non ci sono alternative al *realismo capitalista* e che, di conseguenza, questo è il migliore dei mondi possibili². Disagio e *stupore*. Lo stupore che, come ci ricorda Benjamin, "non è filosofico" deriva da qualcosa che ha iniziato a emergere leggendo molti romanzi post-catastrofici contemporanei così come, allo stesso tempo, prendendo in esame gli approcci critici utilizzati per interpretarli. La struttura narrativa della maggior parte di questi romanzi – ma anche di film e serie – è piuttosto evidente e potrebbe riassumersi attraverso alcuni modelli narrativi ricorrenti come quello della catastrofe (barbarie *primigenia*), quello del tecnopotere e quello del potere disciplinare e invisibile. È sorprendente che molte letture accolgano questi paradigmi come se fossero un dato di fatto e non una rappresentazione che quindi, in quanto tale, potrebbe essere sottoposta a critica o almeno a revisione³. Ancora più sorprendente è che queste narrative (e le loro letture critiche) emergano da contesti teorici e critici che pretendono di formulare invettive

raffinate contro il capitalismo “eurocentrico” e “predatore”. Mi sembra che ciò che qui si produce sia, in effetti, un cortocircuito: la critica allo stato capitalista (legittima e, ovviamente, auspicabile) è terrorizzata, da un lato – quello delle narrative catastrofiche – dal collasso (anche se solo virtuale) di quella stessa struttura socio-economica e dall’altro segnala una quasi totale mancanza di capacità immaginativa per contrastare la narrazione egemonica *mainstream* dell’anti-utopia capitalista⁴. Questo metterebbe a nudo una *credenza* profondamente radicata nella modernità occidentale, persino in quei settori della sinistra o del progressismo che, almeno in questo senso, dovrebbero nutrire qualche dubbio.

Fermiamoci un momento a riflettere sulla questione della scomparsa dello Stato: da quali premesse deriva l’affermazione secondo cui il collasso dello Stato conduce inevitabilmente a una condizione di, più o meno marcata, barbarie primitiva? E quali conseguenze comporta? Le premesse logiche sono necessariamente che lo Stato capitalista moderno sia la migliore forma di organizzazione sociale sperimentata fino ad ora o, addirittura, la migliore in assoluto, il che ci porta a pensare alla *fine della storia* di Fukuyama (1992), e torniamo così alla questione sollevata da Fisher sul realismo capitalista. E ciò è in contraddizione sia con l’immaginario iniziale di queste narrazioni (dal momento che è proprio questa stessa organizzazione sociale ad aver portato al collasso), sia con la sensibilità critica e politica che pretendiamo di attivare quando ce ne occupiamo. Credo, ed è questa la tesi che ho cercato di dimostrare, che questo pensiero derivi invece da una precisa teleologia storica che si basa su due concetti non identici, ma con forti e molteplici punti di intersezione: *evoluzionismo* e *progressismo*. Le implicazioni logiche possono essere solo due: o il modello sociale attuale non è la causa della catastrofe (il che va contro il presupposto di partenza), oppure non c’è via d’uscita (il che rende inutile qualsiasi discorso possibile, compresa la stessa narrazione). Dall’altro lato (quello del tecnopotere e del potere disciplinare) ciò che molti testi sembrano mettere a nudo è l’incapacità di vedere, anche solo come possibilità logica, futuri

alternativi. È la vittoria del realismo capitalista. Torniamo, per concludere, alla lettura incrociata di *Plop* e *Tejer la oscuridad*. Abbiamo visto due forme diverse di rappresentare il post-catastrofe che, tuttavia, si appoggiano su alcuni nuclei comuni che offrono prospettive divergenti: da un lato, entrambi i testi aprono la questione della sopravvivenza e, dall'altro, implicano una riflessione sui tempi della catastrofe.

L'interrogativo più pertinente riguarda non solo il *come* si rappresenti oggi la catastrofe, ma anche in che modo la letteratura, il pensiero, l'immaginario possano costituire una reale via d'uscita, una fuga da ciò che sembra ormai un destino già segnato. Probabilmente, si tratta di compiere una revisione totale del nostro *stare al mondo*, che abbia il suo motore nell'immaginazione, non come fantasia inutile e vaga, ma come capacità di risoluzione dei problemi e costruzione di mondi possibili, una pratica che possa dirigersi in qualsiasi direzione: verso il passato e verso il futuro, verso gli *spazi-altri* di quelle civiltà che Europa e Stati Uniti hanno relegato nella categoria di un'umanità "minore" e verso il mondo degli esseri non umani. Si tratterebbe, in primo luogo, di smantellare quell'idea che vede l'uomo bianco e gerarchicamente organizzato in uno Stato come il vertice della civiltà (quando in realtà è il problema) che, in modo etnocentrico e paradossale, considera il suo "antenato" (l'indigeno, il selvaggio) come *naturalmente* incapace di scelte autocoscienti. È necessario porre fine agli ultimi resti dell'evoluzionismo che ci impedisce di trovare, anche nel passato, possibili indizi di un percorso diverso, poiché questa visione progressiva traccia una direzione e determina, come ha ben sottolineato recentemente Žižek (2023), un vicolo cieco: seguendo un concetto sviluppato da Dupuy (2012), il filosofo sloveno ci invita a elaborare una nuova nozione di tempo (e non è forse proprio ciò che fa la comunità di *Tejer la oscuridad*?) attraverso la coppia concettuale *futuro/avvenire*, intendendo il primo come piena attualizzazione delle tendenze del presente verso un "punto fisso" (la catastrofe) e l'*avvenire*, invece come possibile alternativa:

[T]he future is causally produced by our acts in the past, while the way we act is determined by our anticipation of the future and our reaction to this anticipation. We should first perceive the catastrophe as our fate, as unavoidable, and then, projecting ourselves into it, adopting its standpoint, we should retroactively insert into its past (the past of the future) counterfactual possibilities (“If we were to do that and that, the catastrophe we are in now would not have occurred!”) on which we can act today (Žižek, 2023, s.p.).

È la stessa operazione descritta da Meschiari quando, riflettendo sul film *Tenet* di Christopher Nolan, parla di un presente *sotto attacco del futuro*, indicando con questa idea non un atto magico, ma un’istanza di *reverse engineering*:

Il presente non va visto come una conseguenza del passato ma come un attacco da parte del futuro. Anti-intuitivo, certo, ma è l’unica possibilità per lasciare aperta una possibilità: se il presente è una conseguenza del passato e il futuro è ipotecato, allora non c’è più niente da fare; se invece il presente è un terreno invaso da un futuro catastrofico, allora resta un piccolo margine di azione per contrastarlo (Meschiari 2021, p. 79–80).

Il futuro sarà un deserto con esseri umani che lottano per la sopravvivenza? Può darsi, se continuiamo a immaginare la deprimente storia cucinata da Hobbes alcuni secoli fa perché, prefigurando il nemico ovunque, reagiremo di conseguenza (questo è l’argomento di Žižek). Tuttavia, possiamo cercare di capire se questa storia è vera; e forse scopriremmo che, se è stato così, lo è stato solo per un piccolo frammento della nostra storia, in un angolo ristretto del mondo. E che, inoltre, esistono alternative che sono state e sono praticate in altri tempi e luoghi: «inventare una mitologia adeguata al presente» (Danowski, Viveiros de Castro 2017, p. 30) o scegliere cosmologie alternative (Meschiari 2021).

Concludo riprendendo l’inizio, con una speranza, grazie al pensiero di Clark:

Ora sappiamo che l'*arché*, il principio e la pratica del dominio, ha fallito a ogni livello in cui si è affermato, da quello personale a quello sociale, da quello ecologico a quello geologico. È arrivato il momento di ricreare noi stessi e le nostre comunità attraverso la pratica dell'*an-arché*, del non-dominio, ovvero del mutuo appoggio tra tutti gli esseri viventi (Clark 2023, p. 10).

Note

¹ Mi riferisco in particolare al dibattito sul post-umano, sulla “climate fiction” e sull’antropocene prodotto, in larga misura, nel contesto egemonico dell’accademia statunitense (o delle grandi case editrici universitarie globali) che spesso ottiene i suoi paradigmi dalla *french theory*. Non è questo il luogo dove sviluppare una lettura puntuale di questi autori ed autrici; il non aver preso in considerazione il dibattito non implica, necessariamente, un distanziamento da tutte queste riflessioni: ciò che mi interessa sottolineare sono le conseguenze che il potere auto-legittimante del contesto (e la visibilità nelle banche dati accademiche) produce nella configurazione stessa del dibattito e, in particolare; 1) la possibilità, da parte di questi autori e queste autrici, di ignorare *innocentemente* i contributi intellettuali e culturali provenienti da altri contesti geopolitici, cosa che ha come effetto il considerare quelle idee – quelle cioè prodotte nel contesto dell’alta accademia – come *nuove* e, quindi, degne di essere citate; 2) a partire dal prestigio ideologico che sorge da questi luoghi di produzione, farvi riferimento ha un tale effetto legittimante che si corre il rischio di citarli acriticamente e senza approfondirne i presupposti e i paradigmi epistemologici e 3) in conseguenza di ciò, si costruiscono discorsi conformisti e depoliticizzati dato che funzionano come “fantasie ideologiche” (Žižek 2008); sulle problematiche relazioni tra il pensiero post-strutturalista francese, la *french theory* statunitense e la disattivazione politica della critica da una prospettiva marxista di veda Cangiano (2024); lo stesso problema è trattato da un punto di vista libertario da García (2016).

² È importante citare, in tal senso i lavori di Moylan (2000), Baccolini e Moylan (2003) e le tesi di Darko Suvin sulla *disneyficazione* dell’immaginario utopico (Suvin 2010).

³ In realtà, credo, che l’elefante nella stanza sia esattamente il progressismo: un paradigma di rappresentazione della storia condiviso, in Occidente, tanto dal pensiero liberale come dalle sinistre social-democratiche; per una critica non reazionaria dell’idea di progresso si possono vedere i lavori di Christopher Lasch (1991), Jean-Claude Michéa (2017), Cornelius Castoriadis e Christopher Lasch (2012).

⁴ Su questo punto sono illuminanti le osservazioni di Michel Nieva (2024).

Bibliografía

- Areco M., 2020, *Violencia, subjetividad y tecnofobia en Kentukis de Samanta Schweblin*, in «Orillas. Rivista d'ispanistica», 9, pp. 235-242.
- Arendt H., 1991, *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano (I ed. 1954).
- Arias Forero L.A., 2022, *Vulneración de la intimidad, mediación tecnológica y "horror doloroso" en Kentukis de Samanta Schweblin*, Universidad de los Andes, Bogota.
- Arnhart L., 1998, *Darwinian Natural Right: The Biological Ethics of Human Nature*, SUNY Press, New York.
- Baccolini R., Moylan T. (a cura di), 2003, *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, Routledge, New York.
- Balletta E., 2024, "Si va e si torna insieme". *Pensar (más allá de) la catástrofe con "Plop" de R. Pinedo y "Tejer la oscuridad" de E. Monge*, in «CoSMo | Comparative Studies in Modernism», pp. 207-226.
- Bakucz D., 2021, *La otredad del yo en miradas y cuerpos ajenos: Kentukis de Samantha Schweblin*, in «Verbum – Analecta Neolatina», 22(1), pp. 11-28.
- Beauchesne K., Santos A. (a cura di), 2011, *The Utopian Impulse in Latin America*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Berger J., 1999, *After the end: representations of post-apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Binns N., 2010, *Una tierra cada vez más baldía. La evolución del imaginario apocalíptico en la poesía hispanoamericana del Siglo XX*, in Fabry G., Logie I., Decock P. (a cura di), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Oxford, pp. 107-120.

- Bloch E., 1994, *Il Principio speranza*, Garzanti, Milano.
- Brina M., Yosovitch, Y.N.T., 2019, *El kentuki es el mensaje: La ficción en red de Samanta Schweblin*, in «Luthor», n. 42, pp. 14-39.
- Cangiano M., 2024, *Guerre culturali e neoliberismo*, Nottetempo, Milano.
- Caronia A., 2022, *Dal cyborg al postumano: Biopolitica del corpo artificiale*, Mimesis, Milano.
- Carrasco Muñoz I., 1989, *Poesía chilena de la última década (1977-1987)*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 33, pp. 31-46.
- Castagnet M.F., 2015, *El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior*, in «Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia», n. 13, s.p.
- Castoriadis C., 2022, *L'istituzione immaginaria della società*, Mimesis, Milano (I ed. 1975).
- Castoriadis C., 2025, *Relativismo e democrazia*, Elèuthera, Milano.
- Castoriadis C., Lasch C., 2012, *La culture de l'égoïsme*, Climats, Paris.
- Catalin M., 2020, *Vidas más allá de la abyección: los imaginarios para después del final de Rafael Pinedo*, in «HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft», a. 14 n. 2, pp. 130-149.
- Claeys G., 2016, *Dystopia. A natural History*, Oxford University Press, Oxford.
- Clark J.P., 2023, *Dallo Stato alla comunità. Il mondo di domani*, Elèuthera, Milano.
- Clastres P., 1974, *La société contre l'État*, Editions de Minuit, Parigi.
- Clastres P., 1999, *Archéologie de la violence: la guerre dans les sociétés primitives*, Éditions de l'aube, La Tour d'Aigues.
- Danowski D., Viveiros de Castro E., 2017, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano.
- Dawkins R., 1976, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford.

- Deotto F., 2018, *Il tempo del realismo aumentato Un idea di letteratura rivolta al futuro prossimo*; in «Il Tascabile», <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/>.
- Dinerstein C.A., Deneulin S., 2012, *Hope Movements: Naming Mobilization in a Post-Development World*, in «Development and Change», 43 (2), pp. 585-602.
- D'Onofrio S., 2019, *Lévi-Strauss e la catastrofe. Nulla è perduto, possiamo riprenderci tutto*, Meltemi, Milano.
- Dores, G.S., Correia F., 2023, *Entre o ser e o ter: O espaço ficcional na construção do insólito em Kentukis, de Samantha Schweblin*, in «Cadernos de Pós-Graduação em Letras», n. 23 f. 3, pp. 91-105.
- Dupuy J.P., 2012, *The precautionary principle and enlightened doomsaying*, in «Revue de métaphysique et de morale», v. 76 n. 4, pp. 577-592.
- Fabry G., Logie I., Decock P., 2010, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Oxford.
- Feuillet L., 2020, *Los dispositivos del complot en Kentukis, de Samanta Schweblin*, in «Mitologías hoy», n. 22, pp. 317-335.
- Fisher M., 2009, *Capitalist Realism. Is There no Alternative*, Zero Books, Londra.
- Fisher M., 2014, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, John Hunt Publishing, Londra.
- Friera S., 2006, “Argentina ayuda mucho al pesimismo”. *El escritor habla de Plop, una novela que alude a 'la destrucción de la cultura*, in «Página12», 17 gennaio, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html>.
- Fukuyama F., 1992, *The End of History*, The Free Press - Macmillan, New York.
- Fukuyama F., 1999 *The Great Disruption*, Profile Books, Londra.
- García R., 2016, *Il deserto della critica*, Elèuthera, Milano.
- García R., 2018, *Le sens des limites: Contre l'abstraction capitaliste*, L'Echappée, Parigi.

- Georghegan V., 2008, *Utopianism and Marxism*, Peter Lang, Oxford.
- Ghezzi A., 2023, *Transhumano, demasiado humano: "Kentukis" de Samanta Schweblin*, in Esteban Á., *Formas del fin del mundo: crisis, ecología y distopías en la literatura y la cultura latinoamericanas*, Peter Lang, Bruxelles, pp. 47-64.
- Giorgi G., 2008, *Lugares comunes: "vida desnuda" y "ficción"*, in «Revista Grumo», n. 7, pp. 48-55.
- Giuggia A., 2020a, *La vida después del fin: una lectura posapocalíptica de Plop, de Rafael Pinedo*, in «Badebec», v. 9, n. 18, pp. 112-131.
- Giuggia A., 2020b, *Vivir a la intemperie: el cronotopo posapocalíptico en Frío, de Rafael Pinedo*, in «Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades», v. 9 n. 19, pp. 196-208.
- Gomes E.G., 2022, *A presença do novum da ficção-científica em Kentukis, de Samanta Schweblin*, in «Literartes», v. 1, n. 17, pp. 187-198.
- Graeber D., 2004, *Fragments of an anarchist anthropology*, Prickly Paradigm Press, Chicago.
- Graeber D., Wengrow D., 2021, *The Dawn of Everything. A New History of Humanity*, Penguin UK, London.
- Ingold T., 2024, *Il futuro alle spalle: ripensare le generazioni*, Meltemi Editore, Milano.
- Jameson F., 2005, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, Verso, New York.
- Kermode F., 2000, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction: With a New Epilogue*, Oxford University Press, Oxford (I ed. 1966).
- Kitcher Ph., 1985, *Vaulting Ambition: Sociobiology and the Quest for Human Nature*, MIT Press, Boston.
- Kurlat Ares S., 2019, *Argentine Science Fiction: Between Everyday Politics and Dystopia*, in «Science Fiction Studies», v. 46, n. 1, pp. 82-105.
- Kurlat Ares S., 2016, *Rafael Pinedo's Trilogy: Dystopian Visions and Populist Thought in Argentina's Turn-of-the-century Narrative*, in «Journal of Latin American Cultural Studies», v. 25 n. 3, pp. 431-447.

- Lasch C., 1991, *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*, W.W. Norton & Company, Londra.
- Le Guin U.K., 2000, *The Left Hand of Darkness*, Penguin, Londra.
- Levitas R., 2010, *The Concept of Utopia*, Peter Lang, Bern.
- Malvestio M., 2021, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Nottetempo, Milano.
- Manuel F.E., Manuel F.P., 2009, *Utopian Thought in the Western World*, Harvard University Press.
- Marx L., 2000, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford.
- Martorell Campos F., 2024. *Soñar de otro modo. La reinvencción de la utopía*, La Caja, Valencia (I ed. 2019).
- Martorell Campos F., 2021. *Contra la distopía: la cara B de un género de masas*, La Caja, Valencia.
- Mauss M., 2012, *Essai sur le don*, Presses Universitaires de France, Parigi (I ed. 1925).
- Meschiari M., 2021, *Geografie del collasso. L'Antropocene in 9 parole chiave*, Piano B Edizioni, Milano.
- Michéa J.C., 2017, *Notre ennemi, le capital: notes sur la fin des jours tranquilles*, Climats, Parigi.
- Molle F., 2005, *Invitación a la masacre*, in «Clarín. Ñ», 23 marzo, p. 25.
- Monge E., 2020, *Tejer la oscuridad*, Penguin-Random House, Città del Messico.
- Morton A.L., 1978, *The English Utopia*, Lawrence and Wishart, Londra.
- Moylan T., 2000, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, University of Texas Press, Austin.
- Moylan T., 2014, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Peter Lang, Oxford.
- Moylan T., 2020, *The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection*, in «Utopian Studies», a. 31, n. 1, pp. 164-193.
- Navarro-Fuentes C.A., 2024, *La realidad, la ficción y la bioética en el mundo posthumano de "Kentukis" de Samanta Schweblin*, in «Apuntes de Bioética», v. 7 n. 2, pp. 1-18.

- Nieva M., 2024, *Ciencia ficción capitalista: Cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*, Anagrama, Barcelona.
- Pastor Bodmer B., 1996, *El Jardín y el Peregrino: Ensayos Sobre el Pensamiento Utópico Latinoamericano 1492-1695*, BRILL, Boston.
- Pérez O.A., 2022, *Poshumanismo y capitalismo digital en Kentukis de Samanta Schweblin*, in «Hispanic Studies Review», v. 6, n. 1, pp. 1-17.
- Pinedo R., 2004, *Plop*, Salto de Página, Madrid.
- Pinheiro M.T.R., Araújo N.A., 2024, *A Distopia em Kentukis: fronteiras da conectividade humana na Era Digital*, in «Texto Digital», 20(2), pp. 244-269.
- Pinker S., 2002, *The Blank Slate The Modern Denial of Human Nature*, Viking press, New York.
- Pomeranic H., 2018, *Samanta Schweblin y el universo inquietante de su nueva novela: tecnología, soledad y voyeurismo* in «infobae», 14 ottobre. <https://www.infobae.com/cultura/2018/10/14/samanta-schweblin-y-el-universo-inquietante-de-su-nueva-novela-tecnologia-soledad-y-voyeurismo/>.
- Portilla M.L., 1959, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, D.F.
- Pro, J., 2019, *Utopias in Latin America*, Sussex Latin American Studies, Eastbourne.
- Quarta C., 1996, *Homo Utopicus: On the Need for Utopia*, in «Utopian Studies», v. 7 n. 2, pp. 153-166.
- Quarta C., 2015, *Homo utopicus*, Edizioni Dedalo, Bari.
- Rabasa E., 2015, *La suma de los ceros*, Pepitas de calabaza, Logroño.
- Reati F., 2006, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina Neoliberal (1985-1999)*, Biblios, Buenos Aires.
- Reati F., 2013, *¿Qué hay después del fin del mundo? “Plop” y lo post post-apocalíptico en Argentina*, in «Rassegna Iberistica», n. 98, pp. 27-43.
- Remotti F., 2021, *Condividuo. Prove di fruibilità antropologica*, in «L'uomo», a. XI n. 2, pp. 61-86.

- Rhiannon F., 2022, *Disaster Anarchy. Mutual Aid and Radical Action*, Pluto Press, Londra.
- Rivera Cusicanqui S., 2010, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Robinson K.S., Beukes L., Liu K., 2017, *Science fiction when the future is now*, in «Nature», n. 552, pp. 329-333.
- Sahlins M., 2008, *The Western Illusion of Human Nature: With Reflections on the Long History of Hierarchy, Equality and the Sublimation of Anarchy in the West, and Comparative Notes on Other Conceptions of the Human Condition*, Prickly Paradigm Press, Chicago.
- Sahlins M., 2017, *Stone Age Economics*, Routledge, Londra (I ed. 1972).
- Sargent L.T., 1994, *The Three Faces of Utopianism Revisited*, in «Utopian Studies», v. 5 n. 1, pp. 1-37.
- Science for the People. Sociobiology Study Group, 1976, *Sociobiology. Another Biological Determinism*, in «Bioscience», 26 (3), 182, pp. 184-86.
- Schanton P., *Una Beldad Viaja Al Ciberespacio*, in «Diario Clarín», 7 julio 2015, s. p.
- Schwartz M., 2017, *Cacerolazos y bibliotecas: lectura solidaridad y espacio público después de la crisis argentina de 2001-2002*, in «Revista de Humanidades», fasc. 35, pp. 15-42.
- Schweblin S., 2025, *Kentukis*, Seix Barral, Buenos Aires (Kindle; I ed. 2018).
- Scott J.C., 2008, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven.
- Scott J.C., 2017, *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States*, Yale University Press, New Haven.
- Skult P., 2013, *The Post-Apocalyptic Chronotope*, in Ari Hernández A. (a cura di), *Apocalypse: Imagining the End*, Inter-disciplinary Press, Oxford, pp. 65-73.
- Solnit R., 2010, *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*, Penguin, New York.

- Steimberg D., 2016. *La suma de los ceros*, in «Revista Otra Parte» (blog), 1 dicembre (<https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/la-suma-de-los-ceros/>).
- Steimberg A., 2012, *El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001*, in «Revista iberoamericana», a. 78 n. 238, pp. 127-146.
- Suvín D., 1979, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, Yale University Press, New Haven.
- Suvín D., 2010, *A Tractate on Dystopia (2001)*, in Id., *Defined by a hollow: Essays on utopia, science fiction and political epistemology*, Peter Lang, Frankfurt.
- Venturini M., 2022, *Ciencia-ficción e intimidación: Kentukis de Samanta Schweblin*, in Kunz M., Torres S. (a cura di), *Ficción y ciencia*, Orbis Tertius, Dijon.
- Vieira F., 2010, *The concept of utopia*, in Claeys G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Vitali Bernardi S., Brown B., 2022, *Las políticas de “Economía Social, Solidaria y/o Popular” en Argentina, 2001-2019*, in «Revista Reflexiones», 101 (1), pp. 1-22.
- Wilson E.O., 1975, *Sociobiology: The New Synthesis*, Belknap Press of Harvard Univ. Press, Cambridge.
- Wilson E.O., 1978, *On Human Nature*, Harvard Univ. Press, Cambridge.
- Zimmer Z., 2013, *Barbarism in the muck of the present: dystopia and the postapocalyptic from pinedo to sarmiento*, in «Inti: Revista de Literatura Hispánica», v. 48, n. 2, pp. 131-147.
- Žižek S., 2008, *The sublime object of ideology*, Verso, Londra.
- Žižek S., 2023, *What Lies Ahead?*, in «Jacobin», 17 gennaio.

