



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Giustizia, tolleranza e tensione utopica nei racconti di Ursula K. Le Guin e N.K. Jemisin

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Raffaella Baccolini (2023). Giustizia, tolleranza e tensione utopica nei racconti di Ursula K. Le Guin e N.K. Jemisin. Milano : Vita e Pensiero.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/916621> since: 2023-06-09

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

This is the final peer-reviewed accepted manuscript of:

Baccolini, Raffaella. “Giustizia, tolleranza e tensione utopica nei racconti di Ursula K. Le Guin e N.K. Jemisin.” *Oltre i confini della realtà: la fantascienza e gli universi distopici della giustizia*. A cura di Arturo Cattaneo, Gabrio Forti e Arianna Visconti. Milano: Vita e Pensiero, 2023, pp. 139 – 155.

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

When citing, please refer to the published version.

1. Introduzione

Come italiana che si è formata negli Stati Uniti e che si è specializzata in poesia modernista americana considerata “alta”, il mio approccio agli studi utopici è stato modellato dalle mie circostanze culturali e biografiche così come dalla mia geografia. Si tratta quindi di un approccio ibrido che combina queste circostanze geografiche e storiche con altre questioni che hanno a che fare con l’interesse e la passione. In particolare, l’interesse per la teoria femminista e per la scrittura delle donne si è intersecato con la convinzione che la buona letteratura debba disturbare chi legge. La sensazione di essere fuori posto, di non essere a casa nel mondo è una condizione necessaria dell’utopia e del desiderio di contribuire alla trasformazione della società. È un approccio che mi ha fatto mettere in primo piano fin dall’inizio le questioni relative al genere letterario e di come queste si intersechino con il genere e la decostruzione della cultura alta e bassa. Tale approccio, tuttavia, ha fatto e continua a fare i conti con le circostanze politiche e culturali che caratterizzano il nostro tempo.

Per trattare questioni che sono ancor oggi più che mai attuali, ho scelto dunque due testi della fantascienza distopica americana che affrontano il tema dell’ingiustizia, della violenza, della tolleranza, e che propongono risposte diverse alla domanda di cosa sia giusto ed etico. Sono testi che dimostrano, a mio avviso, come la produzione distopica contemporanea, nei suoi temi e nei suoi aspetti formali, sia un esempio di una forma di scrittura oppositiva e resistente, che mantiene la speranza e un orizzonte utopico all’interno delle pagine della distopia in questi tempi molto bui. L’utopia vive oggi nella distopia.

Il primo testo è un classico della fantascienza, il racconto di Ursula K. Le Guin, *The Ones Who Walk Away from Omelas* (1973), vincitore del premio Hugo per il miglior racconto nel 1974. Il secondo testo è invece una risposta contemporanea, il racconto di N. K. Jemisin, *The Ones Who Stay and Fight* (2018), che è un omaggio verso Le Guin, ma anche un dialogo e una messa in discussione del suo racconto.¹

La risposta di Jemisin non è dissimile dall’operazione che negli anni Settanta fa Alice Walker, importante scrittrice nera, con il saggio *In Search of Our Mothers’ Gardens* (1974). In questo scritto Walker prende come spunto le riflessioni di Virginia Woolf nel suo celebre *A Room of One’s Own* (1929) e le aggiorna e le complica con la categoria della ‘razza’.² Nel famoso saggio, Woolf si interroga sulle donne e la scrittura e, inventandosi la figura della sorella di William Shakespeare, dimostra come fosse impossibile, in passato ma ancora nel Novecento, per una donna di talento esprimere la propria creatività. Walker riprende l’interrogativo di Woolf e il passaggio su Judith Shakespeare, ricordando che per i neri in America, per gli oltre duecento anni in cui sono stati schiavi, era proibito leggere e scrivere. Come è stato possibile dunque esprimere la creatività da parte delle donne afroamericane? Nella sua risposta Walker ridefinisce il concetto stesso di creatività e afferma che le donne nere si sono espresse nei modi e con i mezzi a loro permessi: il canto, il cucito o i giardini. Walker non solo ci invita a celebrare i giardini delle nostre madri, ma usa l’immagine come

¹ U. K. LE GUIN, *The Ones Who Walk Away from Omelas, The Wind’s Twelve Quarters*, New York, 1976, pp. 251-259, *Quelli che si allontanano da Omelas, I dodici punti cardinali*, trad. R. RAMBELLI, Milano, 2004, pp. 264-272; N. K. JEMISIN, *The Ones Who Stay and Fight, How Long ‘Til Black Future Month?*, London, 2018, pp. 1-13.

² V. WOOLF, *A Room of One’s Own*, New York, 1957; A. WALKER, *In Search of Our Mothers’ Gardens*, New York, 1983.

metafora per una revisione e una messa in discussione delle nozioni di arte e creatività, che non possono non tenere conto anche delle condizioni materiali. Ci invita dunque ad apprezzare «artiste che [hanno] lasciato il segno negli unici materiali che poteva[no] permettersi, e nell'unico mezzo che la [loro] posizione nella società permetteva [loro] di usare».³

Questa che può apparire a prima vista una digressione, è un esempio di quel tipo di dialogo intersezionale tra scrittrici che avviene anche tra le autrici oggetto del mio saggio, un dialogo che spesso è stato interpretato come un rimprovero o un correttivo e che invece ritengo vada letto come un modo di comple(men)tarsi, come un dialogo fecondo che può dare luogo a riflessioni importanti e necessarie. I due racconti che ho scelto sono inoltre interessanti, tra le altre cose, per i loro finali aperti, una delle caratteristiche principali della distopia critica che permette di mantenere la tensione utopica e la presenza della speranza all'interno del genere.

Nel mio lavoro prima e, in seguito, insieme a Tom Moylan e a tutti i collaboratori di *Dark Horizons* abbiamo esaminato l'emergere, in particolare alla fine degli anni Ottanta – anche se abbiamo trovato esempi prima e certamente dopo quegli anni – di ciò che abbiamo chiamato 'distopia critica'. Abbiamo rintracciato l'origine di questo sviluppo formale della distopia letteraria nei principi neoliberalisti degli anni Ottanta, come reazione a quei tempi e ai loro valori. Pur mantenendo la struttura narrativa familiare della distopia, questi romanzi offrono una «capacità narrativa che crea la possibilità di critica sociale e anticipazione utopica nel testo distopico».⁴ Le nuove distopie critiche descrivono una società futura prevalentemente distopica, ma ritraggono anche enclaves utopiche imperfette ma sopravvissute all'interno del più ampio mondo distopico. Cambiando i tradizionali finali tragici delle distopie classiche, le distopie critiche mantengono l'impulso utopico a livello di forma e permettono ai lettori e ai protagonisti di sperare resistendo alla chiusura: i finali ambigui, aperti e precari di questi romanzi mantengono l'impulso utopico nell'opera.

2. Le autrici, i racconti: testi e contesti

Ricordando che la produzione utopica e distopica è sempre strettamente legata al periodo storico in cui viene prodotta, un breve inquadramento delle autrici, le loro opere e la loro collocazione è necessario. Per quanto riguarda il contesto storico, le correnti letterarie e i movimenti in cui si inseriscono, si può parlare di 'utopia critica' per Le Guin e di 'Afrofuturismo' per Jemisin.

L'opera di Ursula K. Le Guin (1929-2018) comprende 23 romanzi, 12 volumi di racconti, 11 volumi di poesia, 13 libri per bambini, cinque raccolte di saggi e quattro opere di traduzione. La vastità e la creatività della sua attività le sono valse sei premi Nebula, sette premi Hugo e il Grand Master della SFWA, oltre al PEN/Malamud e a molti altri premi. I principali titoli di Le Guin sono stati tradotti in 42 lingue, tra cui diversi anche in italiano. Fa parte di quel gruppo di scrittori e scrittrici di fantascienza 'antropologica' che hanno ridato linfa all'utopia negli anni Sessanta e Settanta.

N. K. Jemisin (1972) è la prima autrice nella storia del genere ad aver vinto tre premi Hugo consecutivi per il miglior romanzo, per la sua trilogia *Broken Earth* (2015-2017). Ha

³ WALKER, *In Search of Our Mothers' Gardens*, p. 239 (traduzione mia).

⁴ R. BACCOLINI – T. MOYLAN, *Introduction. Dystopia and Histories*, in R. BACCOLINI – T. MOYLAN (a cura di), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, 2003, p. 7. Cf. anche R. BACCOLINI, *Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler*, in M. BARR (a cura di), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham, 2000, pp. 13-34 e T. MOYLAN, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, 2000.

vinto anche vari altri premi, tra cui Nebula e Locus, ed è la vincitrice della MacArthur Fellowship nel 2020. Le sue opere speculative spaziano dal fantasy alla fantascienza e i suoi temi includono gli effetti nefasti del cambiamento climatico, la resistenza all'oppressione, il razzismo e la violenza sistemica, l'ingiustizia sociale e climatica.

Se gli Stati Uniti del secondo dopoguerra vengono salutati da molti come una sorta di utopia raggiunta, la nuova era di prosperità è in qualche misura un'illusione, poiché gran parte della società era esclusa dal sogno americano – gli americani neri, naturalmente, così come le donne e i poveri. Negli anni Sessanta, le crescenti tensioni all'interno della società statunitense portano a varie forme di resistenza e di lotta, tra cui il movimento per i diritti civili, le dimostrazioni contro la guerra, il movimento studentesco e quello delle donne. La sfida e la critica delle idee tradizionali trovano posto nella fantascienza dell'epoca, che segna l'inizio dell'utopismo moderno e che vede nell'utopia una forza di ribellione e di rottura con il presente.

La controcultura della fine degli anni Sessanta e degli anni Settanta dà infatti luogo a un revival di scrittura distintamente utopica, che Tom Moylan chiama «utopia critica» nel suo saggio *Demand the Impossible*: «Una preoccupazione centrale nell'utopia critica è la consapevolezza dei limiti della tradizione utopica, così che questi testi rifiutano l'utopia come progetto mentre la conservano come sogno. Inoltre, i romanzi si soffermano sul conflitto tra il mondo originario e la società utopica che vi si oppone, in modo che il processo di cambiamento sociale sia più direttamente articolato. Infine, i romanzi si concentrano sulla continua presenza della differenza e dell'imperfezione all'interno della società utopica stessa, rendendo così più riconoscibili e dinamiche le alternative». ⁵ Tra gli scrittori dell'epoca, oltre a LeGuin (*The Left Hand of Darkness*, 1969; *The Dispossessed*, 1974), vi sono Joanna Russ (*The Female Man*, 1975), Marge Piercy (*Woman on the Edge of Time*, 1976), e Samuel R. Delaney (*Triton*, 1976). I temi prevalenti trattati in questi romanzi riguardano i dibattiti dell'epoca su sesso e genere e il ruolo delle donne nella società americana, in particolare la questione della riproduzione.

Per Jemisin si può parlare invece di 'Afrofuturismo', corrente eterogenea che è stata definita in più modi. La prima definizione è quella di Mark Dery, che in conversazione con Delany e altri scrittori di fantascienza, lo ha descritto come «l'interesse per l'impatto dei neri sulla tecnologia e della tecnologia sulla vita dei neri». ⁶ Personalmente, trovo più utile e calzante la definizione di Ytasha L. Womack, che vede l'Afrofuturismo come la combinazione di «elementi di fantascienza, narrativa storica, narrativa speculativa, fantasy, afrocentricità e realismo magico con credenze non occidentali». ⁷ L'Afrofuturismo comprende quindi la produzione culturale e il pensiero scientifico – letteratura, arte visiva, fotografia, film, arte multimediale, performance art, musica e teoria – che immaginano una maggiore giustizia e una più libera espressione della soggettività nera nel futuro o in luoghi, tempi o realtà alternative. In quanto genere narrativo, attinge alla storia dell'Africa e della diaspora africana per immaginare un futuro libero dalla sottomissione dei neri. L'esempio più immediato della fortuna dell'Afrofuturismo nella cultura popolare è rappresentato dal film *Black Panther* con il suo regno di Wakanda (2018). Tra gli autori, oltre a Jemisin, sono considerati Afrofuturisti Samuel R. Delany, Octavia E. Butler, Ta-Nehisi Coates, Nalo Hopkinson e Nisi Shawl.

2.1. Le Guin e il dilemma dell'utopia

⁵ T. MOYLAN, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, R. BACCOLINI (a cura di), Oxford, 2014, p. 10.

⁶ M. DERY, *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*, «The South Atlantic Quarterly», 92 (1993), 4, p. 736.

⁷ Y. L. WOMACK, *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Chicago, 2013, p. 9.

The Ones Who Walk Away from Omelas è un racconto anomalo, in quanto non c'è una vera e propria trama; si tratta di una breve narrativa filosofica che, con descrizioni volutamente vaghe ma al tempo stesso vivide, descrive un festival estivo nella città, all'apparenza utopica, di Omelas, la cui prosperità dipende dalla sofferenza perpetua di un singolo bambino. Il racconto è stato pubblicato originariamente nell'ottobre del 1973, in *New Dimensions 3*, un'antologia di fantascienza curata da Robert Silverberg. Il sottotitolo della versione inserita nella raccolta *The Wind's Twelve Quarters* è «(Variations on a theme by William James)»; il racconto è il penultimo, prima di *The Day Before the Revolution*, a cui farò cenno, ed è stato spesso antologizzato.

Le Guin ha più volte affermato di essersi ispirata a un passo di William James tratto da *The Moral Philosopher and the Moral Life*, un brano che invita a riflettere sul 'capro espiatorio', ovvero quanto orribile e amorale sarebbe la prospettiva di dovere la nostra felicità alla sofferenza di un altro individuo. Il tema è presente anche nella narrativa di Dostoevskij, e più volte intervistata su questo e sul perché non avesse inserito anche lo scrittore russo tra i suoi ispiratori, Le Guin ha sempre risposto che non aveva riletto Dostoevskij da quando aveva una ventina di anni, ed aveva quindi dimenticato il suo uso del capro espiatorio. A testimonianza della sua ispirazione, le Guin pone all'inizio del racconto la citazione del brano di James e commenta che «sarebbe difficile esporre in modo migliore il dilemma della coscienza americana», offrendoci così una chiave per l'interpretazione del racconto stesso.⁸

Attraverso una voce narrante che non ha nome né genere, il racconto descrive il solstizio d'estate a Omelas, che viene celebrato con un festival grandioso. L'atmosfera gioiosa, tuttavia, non è una caratteristica eccezionale dovuta alle celebrazioni, bensì una qualità quotidiana della comunità, i cui cittadini sono colti e sofisticati, seppur limitati nella tecnologia avanzata. L'assetto socio-politico-economico specifico della comunità non è menzionato, ma ci viene detto che Omelas non ha re, soldati, sacerdoti, schiavi, la borsa o la polizia. La voce narrante, infatti, è quella di chi osserva, non fa parte della comunità e quindi non è al corrente di tutti i particolari. Il tentativo di descrivere la comunità è occasione per la narratrice di riflettere sulla difficoltà di descrivere la felicità:⁹

Il guaio è che noi abbiamo la pessima abitudine, incoraggiata dai pedanti e dai sofisticati, di considerare la felicità come qualcosa di abbastanza stupido. Solo la sofferenza è intellettuale, solo il male è interessante. Questo è il tradimento dell'artista: il rifiuto di riconoscere la banalità del male e la terribile noia della sofferenza.¹⁰

A questo proposito la narratrice fa due cose: in primo luogo riflette che, avendo usato termini quali 'c'era una volta', 'lontana nel tempo', «Omelas sembra una città di favola». Propone quindi a chi legge di immaginarsela «come ve la suggerisce la vostra fantasia [...] perché di certo non posso accontentarvi tutti».¹¹ Invita dunque chi legge a co-creare racconto e soggetto, un atto che ci coinvolge e ci implica nella costruzione di questa utopia. È questo un aspetto, da un lato, tipico della fantascienza che chiede a chi legge di co-costruire i mondi descritti; dall'altro, però, il coinvolgimento è anche importante per l'interpretazione del

⁸ LE GUIN, *Omelas*, p. 264; «The dilemma of the American conscience can hardly be better stated» (251).

⁹ Qui e in generale nel testo userò il femminile per evitare il maschile sovraesteso.

¹⁰ *Ibi*, p. 267. «The trouble is that we have a bad habit, encouraged by pedants and sophisticates, of considering happiness as something rather stupid. Only pain is intellectual, only evil interesting. This is the treason of the artist: a refusal to admit the banality of evil and the terrible boredom of pain» (254).

¹¹ *Ibidem*. «Omelas sounds [...] like a city in a fairy tale»; «as your own fancy bids [...] for certainly I cannot suit you all» (254).

racconto stesso, perché, come vedremo, esso termina con una richiesta implicita di fare una scelta, di dire da che parte stiamo. Al tempo stesso ci dà anche un limite, una definizione di felicità, che si basa su una giusta distinzione tra ciò che è necessario, ciò che non è necessario né distruttivo e ciò che è distruttivo.

Prosegue quindi con altre caratteristiche del luogo che rispondono a questa definizione. Nonostante ciò, la narratrice immagina che chi legge non sia ancora veramente convinta dell'esistenza di Omelas e quindi ci informa dell'ultima caratteristica della città: il costante stato di serenità e splendore di Omelas richiede che un singolo sfortunato bambino sia tenuto in perpetua sporcizia, oscurità e miseria. Questo è il patto su cui si basa l'esistenza felice di Omelas:

La loro gioia, la bellezza della loro città, la tenerezza delle loro amicizie, la salute dei loro figli, la saggezza dei loro dotti, l'abilità dei loro fabbricanti, perfino l'abbondanza dei loro raccolti e il benigno clima dei loro cieli, dipendono interamente dall'abominevole infelicità di questo bambino.¹²

Alle iniziali descrizioni vaghe della città, la narratrice giustappone qui una descrizione dettagliata e realistica delle condizioni atroci in cui vive il bambino:

La stanzetta è lunga circa tre passi e larga due: uno stanzino delle scope o un ripostiglio in disuso. Nella stanza è seduto un bambino. Potrebbe essere un maschietto o una femminuccia. Dimostra circa sei anni, ma in realtà si avvicina ai dieci. È scemo. Forse è nato così, o forse è diventato stupido per la paura, la denutrizione e l'abbandono.¹³

Ad ogni abitante, non appena raggiunta l'età della ragione, viene spiegato il patto su cui si basano la felicità e il benessere di Omelas e viene mostrato il bambino. Nonostante tutte le spiegazioni, i giovani spettatori sono sempre scioccati alla vista del bambino. La loro reazione è di disgusto, vergogna, rabbia, indignazione, impotenza. Ma alla fine, acconsentono a questa unica ingiustizia che assicura la felicità al resto degli abitanti. La permanenza in Omelas si basa dunque su una scelta dolorosa, ma consapevole. La loro non è una felicità vacua e irresponsabile.

È a questo punto che la narratrice sfodera il colpo di scena finale. Ora che la descrizione di Omelas è più convincente, ci rivela un ultimo aspetto, a suo dire ancora più incredibile:

Talvolta uno degli adolescenti (maschio o femmina) che va a vedere il bambino non torna a casa per piangere o ribollire di rabbia, non torna a casa per niente. Talvolta anche un uomo o una donna di età più avanzata tace per un giorno o due e poi se ne va via da casa. [...] Ognuno va solo, giovane o ragazza, uomo o donna. [...] Da solo, ognuno di loro si dirige a ovest o a nord, verso le montagne. Proseguono. Lasciano Omelas, procedono nell'oscurità, e non tornano indietro. Il luogo verso cui si dirigono è un luogo ancora meno immaginabile, per molti di noi, della città della gioia. Non posso descriverlo. È possibile che non esista. Ma sembra che loro sappiano dove stanno andando, quelli che si allontanano da Omelas.¹⁴

¹² *Ibi*, p. 270. «Their happiness, the beauty of their city, the tenderness of their friendships, the health of their children, the wisdom of their scholars, the skill of their makers, even the abundance of their harvest and the kindly weathers of their skies, depend wholly on this child's abominable misery» (257).

¹³ *Ibidem*. «The room is about three paces long and two wide: a mere broom closet or disused tool room. In the room a child is sitting. It could be a boy or a girl. It looks about six, but actually is nearly ten. It is feeble-minded. Perhaps it was born defective, or perhaps it has become imbecile through fear, malnutrition, and neglect» (256-257).

¹⁴ *Ibi*, p. 272. «At times one of the adolescent girls or boys who go to see the child does not go home to weep or rage, does not, in fact, go home at all. Sometimes also a man or woman much older falls silent

Il finale aperto solleva più domande di quanto non offra risposte. La prima domanda è se Omelas sia un'utopia. No, Omelas è un'utopia fallace nel migliore dei casi, come ha sostenuto Lyman Tower Sargent, o una falsa utopia.¹⁵ Per me, grazie al suo finale aperto, è più vicina alla distopia, a quella che ho chiamato distopia critica, poiché Omelas altro non è che il nostro presente, il nostro mondo privilegiato. Omelas rappresenta lo stile di vita dei paesi del primo mondo, uno stile di vita che è reso possibile dallo sfruttamento di risorse e mano d'opera dal 'sud globale'. L'immagine del bambino rimanda in prima battuta non soltanto agli 'sweatshop' dove per pochi centesimi al giorno lavorano donne e bambini, ma si presta anche a una lettura in chiave ecologica, oggi più che mai attuale, e in chiave coloniale, comprendendo dunque anche lo sfruttamento della natura (l'idea che la natura sia al servizio dell'uomo), e lo sfruttamento dell'altro, essere umano o mondo animale e naturale che sia. Il tentativo riuscito di Le Guin di coinvolgerci come lettrici nella co-costruzione di questa falsa utopia ha dato i suoi frutti. Come lettrici ci sentiamo parte di Omelas e come lettrici ci troviamo nella posizione di scegliere, se rimanere a Omelas o andarcene.

Ma cosa significa andarsene? Il finale aperto di *Le Guin* è stato variamente interpretato. In modo negativo: per alcuni, è comunque una scappatoia, un tentativo di auto-assolversi dal senso di colpa. Per altri ancora, lasciare Omelas può significare distogliere lo sguardo dai problemi del mondo. Infine, anche allontanarsi da Omelas può essere visto come un altro modo per alcuni di esercitare il proprio privilegio, quelli che hanno appunto un altro luogo dove andare, dissociandosi apparentemente dal sistema di Omelas, ma mai in modo completo dagli agi e dalle comodità del nostro mondo occidentale.¹⁶

Per me, invece, il finale incerto è ciò che permette a *Le Guin* di lasciare aperta la speranza, una speranza precaria e fragile, che, come ci ricorda Ernst Bloch, è «il contrario della sicurezza».¹⁷ Quelli che se ne vanno da Omelas lasciano il benessere certo, la comodità per la precarietà, l'ignoto, e un futuro di incertezza, ma così facendo gettano i semi e iniziano a costruire un mondo diverso possibile e possono divenire un modello, un'ispirazione per altri (sia chi abita Omelas sia chi legge). Lasciare Omelas significa non sottoscrivere quel patto scellerato, non farsi complici, opporsi allo sfruttamento dell'altro, anche attraverso piccole azioni individuali che non devono essere sottovalutate.

Inoltre, anche se non attraverso la sola analisi critica del testo, credo che si possa dire che per *Le Guin* allontanarsi da Omelas rappresenti la cosa giusta da fare. Ho ricordato che il racconto appare nel volume del 1975 accanto ad un altro racconto, *The Day Before the Revolution* (1974).¹⁸ Come il racconto di Omelas, anche questo ha una premessa dell'autrice: là dove per Omelas *Le Guin* ci racconta della sua genesi, qui l'autrice lo collega ad uno dei suoi romanzi più famosi, *The Dispossessed (I reietti dell'altro pianeta)*, e ci dice che «narra di un piccolo mondo di persone che si sono date il nome di "odoniani". Questo nome deriva

for a day or two, and then leaves home. [...] Each one goes alone, youth or girl, man or woman. [...] Each alone, they go west or north, towards the mountains. They go on. They leave Omelas, they walk ahead into the darkness, and they do not come back. The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness. I cannot describe it at all. It is possible that it does not exist. But they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas» (259).

¹⁵ L.T. SARGENT, *The Problem of the "Flawed Utopia": A Note on the Costs of Eutopia*, in R. BACCOLINI – T. MOYLAN (a cura di), *Dark Horizons*, pp. 225-231.

¹⁶ Per le diverse interpretazioni del racconto di *Le Guin*, si veda il numero speciale di «Utopian Studies» 2, (1991), 1/2.

¹⁷ E. BLOCH, *Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing*, in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trad. J. ZIPES – F. MECKLENBURG, Cambridge, p. 16.

¹⁸ LE GUIN, *The Day Before the Revolution, The Wind's Twelve Quarters*, pp. 260-277; *La vigilia della rivoluzione, I dodici punti cardinali*, pp. 273-291.

dalla fondatrice della loro comunità, Odo, vissuta varie generazioni prima dell'epoca in cui si svolge il romanzo e che pertanto non partecipa alla vicenda (se non implicitamente, nel senso che tutto è cominciato con lei)». ¹⁹ Dopo aver spiegato che l'anarchia è la più idealista, e per lei la più interessante, di tutte le teorie politiche poiché il suo obiettivo principale è lo Stato autoritario (capitalista o socialista) e il suo principale tema morale-pratico è la cooperazione (solidarietà, aiuto reciproco), Le Guin ci informa che Odo è la protagonista del racconto che stiamo per leggere e che il «racconto narra di uno di coloro che si allontanarono da Omelas». ²⁰ Allontanarsi da Omelas è la 'rottura' o il «Gestalt shift» che deve portare a «diventare utopici» per usare il titolo dell'ultimo libro di Tom Moylan, *Becoming Utopian*, quel passaggio da un apparente appagamento a un'esperienza di alienazione e resistenza. ²¹

Infine, un particolare che può farci capire meglio il racconto di Le Guin è un oggetto di quegli anni. Si tratta di un 'bumper sticker' degli anni Settanta, un adesivo da mettere sulle auto che si trova allo Smithsonian e che invita a una scelta: «America: amala o lasciala» («America – Love it or Leave it»); proprio come Omelas, accetta il patto amorale o vattene. ²² La frase emerse come slogan sugli adesivi e nelle canzoni country, e contribuì a dare impulso alla campagna presidenziale di Richard Nixon. Lo slogan era diretto ai manifestanti contro la guerra del Vietnam e alla controcultura che rappresentavano. L'invito ad amare l'America o ad andarsene sembra un chiaro riferimento nel racconto di Le Guin al clima conflittuale degli anni della guerra in Vietnam. ²³

Ma queste sono davvero le uniche scelte possibili? I miei studenti di solito ammettono un senso di frustrazione per le uniche due scelte ammesse. Non si può restare e provare a cambiare la società? Qualcuno addirittura suggerisce di liberare il bambino e andarsene insieme. Ma credo che la frustrazione, il disagio che il finale solleva siano voluti da Le Guin per metterci in guardia da un possibile autocompiacimento. Ed è qui che entra in gioco il secondo racconto che nel titolo ha già una risposta alla domanda che ho posto, una sorta di terza via: *The Ones Who Stay and Fight* – quelli che restano e combattono.

2.2. Jemisin e il paradosso della tolleranza

Il racconto, pubblicato prima nella raccolta *How Long 'til Black Future Month?* nel 2018 e poi sulla rivista digitale di fantascienza e fantasy *Lightspeed* nel 2020, è sia un omaggio sia una risposta al testo di Le Guin, un dialogo con la scrittrice, che non ha fatto in tempo, tuttavia, ad apprezzare il racconto, ma che aveva già avuto modo di esprimere giudizi lusinghieri su Jemisin. La scrittrice stessa, nell'introduzione alla raccolta, lo chiama un «pastiche e una reazione» al testo di Le Guin. ²⁴ Come il titolo stesso della raccolta suggerisce, i personaggi di Jemisin sono spesso neri, anche se nei primi racconti Jemisin si è scoperta esitante a menzionare le 'razze' dei suoi personaggi. Più in generale, i mondi descritti dalla scrittrice accettano le differenze e il cambiamento, come la città del racconto in questione, Um-Helat, il cui nome stesso ricorda una variante afrofuturista di Omelas.

Pur con differenze marcate in modo evidente, la voce narrante di Jemisin descrive un giorno di festa nella città di Um-Helat, seguendo attentamente la struttura e lo stile retorico

¹⁹ *Ibi*, p. 273. «My novel *The Dispossessed* is about a small worldful of people who call themselves Odonians. The name is taken from the founder of their society, Odo, who lived several generations before the time of the novel, and who therefore doesn't get into the action — except implicitly, in that all the action started with her» (260).

²⁰ *Ibidem*. «This story is about one of the ones who walked away from Omelas» (260).

²¹ T. MOYLAN, *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation*, London, 2021.

²² https://www.si.edu/es/object/nmah_1423537

²³ Così come il suo romanzo *The Word for World Is Forest* (1972) traccia un confronto tra la colonizzazione terrestre e l'intervento degli Stati Uniti in Vietnam.

²⁴ JEMISIN, *The Ones*, p. xi. «a pastiche of and reaction to».

del racconto di Le Guin. Là dove c'era il festival del solstizio, qui abbiamo «the Day of Good Birds», in cui gli abitanti di Um-Helat sfoggiano pittoreschi costumi, ali e altri dispositivi che permettono loro di volare. Anche qui l'atmosfera gioiosa non è caratteristica eccezionale, ma quotidiana. Pur senza approfondire troppo l'assetto socio-politico-economico di Um-Helat, sappiamo tuttavia che è una città di poliglotti, dove vige «gentilezza e piacere genuino», «la gente vive a lungo e in ricchezza, con buona salute per tutto il tempo che il destino e la scelta e la medicina permettono. Ogni bambino ha un'opportunità; ogni genitore ha una vita». In breve, «Questa è Um-Helat: una città i cui abitanti, semplicemente, si prendono cura gli uni degli altri. Questo è lo scopo di una città, essi credono – non solo per generare reddito o energia o prodotti, ma per dare rifugio e nutrire le persone che fanno queste cose»; una città che valorizza le diversità, l'uguaglianza e il rispetto.²⁵

La narratrice, anche in questo caso senza una identità precisa, si sforza di essere convincente e di descrivere con precisione la città e i suoi abitanti, una difficoltà dovuta alla mancanza di parole, alla impossibilità di comprendere da parte di chi legge perché non ha mai visitato un luogo come Um-Helat, e al fatto che chi narra non abita questo luogo felice, bensì è solo un'osservatrice, come già anche nel racconto di Le Guin. La sua posizione non le impedisce però di fare un confronto con Omelas e con l'America: «Questa è Um-Helat, dopo tutto, e non quella barbarie dell'America. Questa non è Omelas, una zecca di città, grassa e felice con la testa sepolta in un bambino torturato».²⁶ Um-Helat, dunque, non è altro che una possibile versione futura della nostra società, come scopriamo: «Um-Helat è stato un posto peggiore, dopo tutto, nel suo passato. [...] La città aveva un'altra civiltà, una volta, che forse non vi avrebbe sconvolto così tanto [...] perché questo mondo era una volta il nostro mondo; non era tanto parallelo quanto *uguale*».²⁷

Ma anche la città immaginata da Jemisin si basa su un patto accettato e condiviso da tutti i suoi abitanti: al raggiungimento della maturità, ogni giovane abitante viene informato del passato di ingiustizia e disuguaglianza della nostra società, della violenza e dell'odio che caratterizzano il nostro presente, che è il loro passato. Proprio come alla cittadinanza di Omelas cui viene mostrato il bambino, così a quella di Um-Helat viene mostrata la violenza sistemica della nostra società che fa sì che alcune persone abbiano un valore e altre no, che l'umanità sia riconosciuta «ad alcuni e non ad altri».²⁸

È un patto che implica l'accettazione di una regola: la conoscenza del passato, una volta acquisita, non può essere mantenuta e utilizzata. Il nostro mondo non può essere osservato perché, anche se inorriditi da quello che vedono, l'odio, l'ingiustizia, il senso di superiorità osservati nella nostra società iniziano a diffondersi in chi è stato semplice spettatore e a contaminarlo/a. La punizione per la disobbedienza è dura e irremovibile perché «gli Um-Helatiani sono abbastanza colti da capire cosa deve essere fatto per rendere il mondo migliore, e abbastanza pragmatici da metterlo in pratica».²⁹ Questa consapevolezza racchiude tuttavia uno dei paradossi del paradigma utopico: l'uso della violenza per difendersi. Può un'utopia che si basa sul rispetto, la valorizzazione delle diversità, l'uguaglianza, la

²⁵ *Ibi*, pp. 3-5. «kindness and genuine pleasure»; «people live long and richly, with good health for as long as fate and choice and medicine permits. Every child knows opportunity; every parent has a life»; «And so this is Um-Helat: a city whose inhabitants, simply, care for one another. That is a city's purpose, they believe – not merely to generate revenue or energy or products, but to shelter and nurture the people who do these things».

²⁶ *Ibi*, p. 5. «This is Um-Helat, after all, and not that barbaric America. This is not Omelas, a tick of a city, fat and happy with its head buried in a tortured child».

²⁷ *Ibi*, pp. 7-8. «Um-Helat has been a worse place, after all, in its past. [...] The city had a different civilization once – one which might not have upset you so [...] for this world was once our world; it was not so much parallel as *the same*».

²⁸ *Ibi*, p. 9. «for some, and not others».

²⁹ *Ibi*, p. 5. «Um-Helatians are learned enough to understand what must be done to make the world better, and pragmatic enough to actually enact it».

gentilezza e la cura – e quindi per esteso anche la non-violenza – far uso della violenza per difendere la propria esistenza? È giusto e giustificato l'uso della violenza anche se per una buona causa? Si tratta di una domanda sempre attuale, in particolare oggi tra chi sostiene le ragioni della diplomazia e della non-violenza e chi quelle del diritto a difendersi. Jemisin collega a questo dibattito il 'paradosso della tolleranza', che menziona esplicitamente nel racconto e che risolve, in maniera forse un po' troppo sbrigativa in questo modo: «Vi sembra sbagliato? Non dovrebbe. [...] Questo è il paradosso della tolleranza, il tradimento della libertà di parola: Esitiamo ad ammettere che alcune persone sono solo fottutamente malvagie e devono essere fermate».³⁰

Paradosso della tolleranza e libertà di parola: sono questi i termini chiamati in causa da Jemisin, che senza nominarli evoca le posizioni di intellettuali come Karl Popper e John Rawls. Quali sono i confini della tolleranza? Qual è il rischio di una tolleranza illimitata? È legittimo non tollerare gli intolleranti? L'intolleranza degli intolleranti distrugge la tolleranza? Una società non tollerante degli intolleranti è ancora una società giusta? Jemisin non sembra interessata ad approfondire il dibattito all'interno del racconto, ma implicitamente lascia che sia chi legge a sollevare tutte queste domande e a svilupparne le possibili risposte.

Se per Popper il rischio di non essere pronti a difendere una società tollerante contro l'assalto degli intolleranti può portare alla fine della tolleranza stessa, per Rawls una società giusta deve tollerare gli intolleranti. L'unico caso in cui è legittimo non tollerare gli intolleranti è quando le garanzie costituzionali non siano sufficienti a garantire la sicurezza dei tolleranti e delle istituzioni della libertà. In quel caso, la società tollerante ha un ragionevole diritto di autoconservazione contro gli atti di intolleranza che limiterebbero la libertà degli altri sotto una costituzione giusta, e questo sostituisce il principio della tolleranza.³¹

L'uso della violenza, che qui potremmo assimilare alla istituzione della pena capitale (altro dibattito interessante per una definizione di una società giusta) – i trasgressori vengono uccisi in modo veloce e indolore – è garantito da alcuni cittadini, che Jemisin ironicamente chiama operatori o «assistenti sociali», una sorta di gruppo speciale che, come i globuli bianchi, protegge il 'corpo' di Um-Helat dall'infezione del razzismo sistemico e dell'ingiustizia sociale. Il virus viene così bloccato. Ma l'istituzione di questo gruppo apre un'altra crepa nella società di Jemisin: gli operatori sociali che hanno il compito di eliminare chi avvelena la cultura utopica di Um-Helat sono condannati a non appartenere mai alla città come gli altri cittadini, perché la violenza richiesta dal loro ruolo li lascia contaminati, ma al tempo stesso immuni e separati. E quindi, possiamo ancora ritenere Um-Helat un luogo dove tutti i cittadini sono uguali?

Infine, l'azione contenitiva porta inevitabilmente con sé delle conseguenze, che anche in questo caso mettono al centro del racconto una bambina: dolore e desiderio di vendetta sono le emozioni provate dalla giovanissima figlia dell'uomo che ha commesso il crimine ed è stato ucciso. Ma in questo caso la bambina viene presa in carico dalla comunità, con il simbolico gesto di una mano tesa che le viene offerta, perché questa è Um-Helat, «dove anche una bambina misera e infetta è importante. La terranno in quarantena, e la aiuteranno per diversi giorni».³² Cercheranno di spiegarle perché è stato necessario uccidere il padre, la sua sofferenza verrà alleviata. Un'etica della cura sconfiggerà la tossina che le è entrata nel sangue, facendola rimanere radicata nella comunità.

³⁰ *Ibi*, p. 5. «Does that seem wrong to you? It should not. [...] This is the paradox of tolerance, the treason of free speech: We hesitate to admit that some people are just fucking evil and need to be stopped».

³¹ A. FIALA, *Tolerance*, «Internet Encyclopedia of Philosophy». <https://iep.utm.edu/tolerati/>

³² JEMISIN, *The Ones*, p. 11. «where even a pitiful, diseased child matters. They will keep her in quarantine, and reach out to her for many days».

Anche il finale di Jemisin rimane sospeso, ambiguo, nell'attesa che chi legge si posizioni e scelga cosa fare. Le ultime righe si rivolgono direttamente alla lettrice, coinvolgendola nella costruzione concreta dell'utopia di Um-Helat. La struttura e lo stile retorico già utilizzati da Le Guin, anche in questo caso chiamano in causa chi legge, immaginano che il racconto possa averne 'educato il desiderio' per usare l'espressione di Ruth Levitas,³³ si spingono a sperare che la lettrice possa diffonderne i valori, la invitano a prendere la mano, a scegliere di restare e combattere e diventare parte integrante della comunità:

E ora veniamo a te, amico mio. Il mio piccolo soldato. Vedi cosa ho fatto? Così insidiosi, questi piccoli pensieri [...] Ora, forse, penserai a Um-Helat, e desidererai. Ora potresti finalmente essere in grado di immaginare un mondo in cui le persone hanno imparato ad amare, come nel nostro mondo hanno imparato ad odiare. Forse parlerai di Um-Helat ad altri, e diffonderai la nozione ancora più lontano [...] È possibile. Tutti – anche i poveri, anche i pigri, anche gli indesiderabili – possono contare. Vedi come la sola idea provoca una rabbia estrema in alcuni? Questa è l'infezione che si difende... perché se un numero sufficiente di noi crede che una cosa sia possibile, allora lo diventa [...] Quindi non andartene. La bambina ha bisogno anche di te, non vedi? Devi anche lottare per lei, ora che sai che esiste, o andartene non ha senso. Ecco, questa è la mia mano. Prendila. Per favore.
Bene, bene.
Ora. Mettiamoci al lavoro.³⁴

Anche in questo caso il contesto storico può aiutarci a dare un senso al finale aperto e indeciso di Jemisin. Come per Le Guin il racconto si inserisce nella controcultura degli anni Sessanta-Settanta, così quello di Jemisin può essere inserito nel recente clima di proteste legate al movimento Black Lives Matter, alla impossibilità di restare indifferenti al razzismo sistemico e alla necessità di combatterlo, sia che siamo direttamente implicate o che siamo spettatrici alleate. Ma rimanere e combattere può diventare anche una risposta all'invito ad andarsene alla base dello slogan «America – Love it or leave it», uno slogan che Donald Trump ha riportato in auge più volte durante la sua presidenza, invitando chi era critico delle sue posizioni ad andarsene, e ancora più esplicitamente nel 2019, quando ha invitato Alexandria Ocasio-Cortez e tre sue colleghe (Ilhan Omar, Ayanna Pressley, and Rashida Tlaib) a 'tornare' ai loro paesi, «quei luoghi totalmente corrotti e infestati dal crimine da cui sono venute».³⁵ Criticare il proprio paese viene visto quindi come mancata riconoscenza da parte dei 'nuovi americani' e un comportamento antipatriottico. «Amala o lasciala» diventa allora un modo di escludere una parte della popolazione, un modo di dire che certe persone non appartengono alla nazione, un modo per perpetrare la discriminazione e l'ingiustizia.

3. Conclusioni

³³ R. LEVITAS, *The Concept of Utopia*, Oxford, 2010, p. 6.

³⁴ JEMISIN, *The Ones*, pp. 12-13. «And now we come to you, my friend. My little soldier. See what I've done? So insidious, these little thoughts [...]. Now, perhaps, you will think of Um-Helat, and wish. Now you might finally be able to envision a world where people have learned to love, as they learned in our world to hate. Perhaps you will speak of Um-Helat to others, and spread the notion farther still [...]. It's possible. Everyone—even the poor, even the lazy, even the undesirable—can matter. Do you see how just the idea of this provokes utter rage in some? That is the infection defending itself . . . because if enough of us believe a thing is possible, then it becomes so. [...] So don't walk away. The child needs you, too, don't you see? You also have to fight for her, now that you know she exists, or walking away is meaningless. Here, here is my hand. Take it. Please. Good. Good. Now. Let's get to work».

³⁵ A. SMITH, *Trump says congresswomen of color should 'go back' and fix the places they 'originally came from'*, «NBCNews», 14 July 2019, <https://www.nbcnews.com/politics/donald-trump/trump-says-progressive-congresswomen-should-go-back-where-they-came-n1029676>

Entrambi i racconti denunciano quindi l'ingiustizia sociale nelle rispettive società contemporanee. Il racconto di Jemisin non va letto come un rimprovero a Le Guin o una presa di distanza, bensì come un dialogo con lei, un tentativo di completare e attualizzare il racconto originale. Jemisin stessa è consapevole che c'è una differenza tra quello che dice Le Guin e come alcuni lettori e critici l'hanno interpretato. In un'intervista sulla «Paris Review», Jemisin afferma infatti che Le Guin non dice proprio che «l'unico modo per creare una società che sia un posto migliore è quello di allontanarsi da questa o di andare “off the grid”», progettando cioè uno stile di vita indipendente, disconnessi dalla società e dai servizi pubblici.³⁶ Ma questo è quello che molte persone hanno capito.

Ritengo invece che i due racconti siano un esempio di due risposte diverse, ma anche complementari che la distopia critica può suscitare e che sia importante non prenderli alla lettera. L'utopia non deve fornire un modello. Entrambe le società non sono propriamente utopie: hanno lati positivi, ma solo per alcuni, e a costi altissimi, per altri. Entrambe accettano al loro interno la violenza, si basano sull'esercizio della violenza per la loro sostenibilità. Entrambi i racconti prevedono un torto a un bambino. In Le Guin, la sofferenza e l'isolamento del bambino sono alla base della falsa utopia di Omelas, una sorta di gioco a somma zero, dove un guadagno per una parte comporta una perdita equivalente per un'altra. In Jemisin, il dolore provocato alla bambina è una sorta di effetto collaterale della scelta di proteggere e preservare l'utopia e la giustizia sociale. A riprova di ciò la bambina viene curata, educata per diventare parte di quel meccanismo collettivo che sono gli assistenti sociali che preservano l'utopia di Um-Helat. Se leggiamo il racconto di Le Guin come una critica al principio della scarsità, il sistema di Omelas è di fatto la quintessenza della disuguaglianza e dell'ingiustizia; se leggiamo quello di Jemisin come una riflessione sul paradosso della tolleranza e sulla legittimità dell'uso della violenza, il sistema di Um-Helat protegge la comunità dalla disuguaglianza e dall'ingiustizia.

Ho detto che le risposte offerte dai racconti non vanno presi alla lettera. Cosa significa allontanarsi da Omelas e cosa significa restare e combattere? È evidente che Jemisin non ci propone la possibilità di uccidere chi trasgredisce e che Le Guin non ci dice di limitarci ad andarsene. Combattere significa anche prendersi cura dell'altro: alla bambina che ha perso il padre viene tesa una mano, viene insegnato a combattere a sua volta contro i rigurgiti anti-utopici che ancora affiorano in Um-Helat, contro quel virus che ha infettato sia lei che suo padre. Allo stesso modo, lasciare Omelas non significa volgere lo sguardo altrove, bensì significa non sottoscrivere quel patto scellerato, non farsi complici, opporsi allo sfruttamento dell'altro. Allontanarsi da Omelas è il punto di 'rottura' che porta a 'diventare utopici' e chissà, forse anche i cittadini di Um-Helat sono alcuni di quelli che se ne sono andati da Omelas e hanno imparato la lezione.

Ho iniziato il mio saggio parlando della scelta dei due racconti anche per i loro finali aperti, ambigui e precari che, nella tradizione della distopia critica, permettono di mantenere l'impulso utopico e la speranza all'interno dell'opera. Entrambi i racconti e i loro finali ci lasciano insoddisfatti, a disagio. Entrambe le storie chiedono a chi legge di posizionarsi, di scegliere da che parte stare. La scelta sempre più frequente del 'lieto fine' per tante distopie di oggi che io recepisco come commerciali è un modo per addomesticare la distopia e ridurne il potenziale radicale di critica. Il lieto fine, oltre a diminuire l'interazione di chi legge con la storia, riducendo l'esperienza della lettura da coinvolgente a semplicemente divertente, tende a rassicurare chi legge, a confortarla/o, mentre la funzione della distopia e, implicitamente dell'utopia, è il senso di disagio, il non sentirsi a casa.

³⁶ A. BEREOLA, *A True Utopia: An Interview with N.K. Jemisin*, «The Paris Review», 3 December 2018.

Con i loro finali aperti, con le loro domande e riflessioni, Le Guin e Jemisin non ci confortano, non ci rassicurano, ma ci invitano a prendere posizione. Omelas non è affatto un'utopia, è il nostro presente – utopia materialista per alcuni e distopia per altri. Omelas non ha mai riguardato solo l'idea astratta di un'utopia, è un modo per Le Guin di criticare il privilegio, sia esso razziale, culturale, sociale, di genere. Nemmeno Um-Helat è un'utopia 'perfetta' – contrariamente a quanto tanti ritengano, la perfezione non appartiene all'utopia. L'utopia non è un modello, ma è un processo, una tensione che ci spinge al cambiamento e, guarda caso, a continuare a camminare, come ci ricorda la bella poesia di Eduardo Galeano, «Finestra sull'Utopia»:

Lei è all'orizzonte. [...] Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Cammino per dieci passi e l'orizzonte si sposta di dieci passi più in là. Per quanto io cammini, non la raggiungerò mai. A cosa serve l'utopia? Serve proprio a questo: a camminare.³⁷

³⁷ E. GALEANO, *Parole in cammino*, Milano, 2006, p. 255.